

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



3



ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В ЧЕТЫРЕХ ТОМАХ

Редакционная коллегия:

А. С. БУШМИН, Е. Н. КУПРЕЯНОВА, Д. С. ЛИХАЧЕВ,
К. Д. МУРАТОВА, Ф. Я. ПРИЙМА,
Н. И. ПРУЦКОВ (главный редактор)



ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
Ленинградское отделение
1982

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ ТРЕТИЙ

РАСЦВЕТ РЕАЛИЗМА



Редакторы тома

Ф. Я. ПРИЙМА, Н. И. ПРУЦКОВ



ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
Ленинградское отделение
1982

$\text{П} \frac{4603010100\text{-}530}{042(02)\text{-}82}$ Подписное.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Третий том «Истории русской литературы» посвящен литературе второй половины прошлого века (1856—1881), эпохе могучего расцвета русского реализма и его мировой славы. Одна из главных задач тома — показать, как глубоко своеобразная, чрезвычайно сложная по своей структуре и необыкновенно динамичная в своем развитии эпоха, наступившая после 1861 г., определила в конечном счете новаторский характер всей системы реализма 60—70-х гг. и сформировала новый тип писателя. Он активно и творчески вторгался в решение самых животрепещущих проблем современной ему жизни. Наследие классиков того времени стало фактором социального и духовного прогресса, «революцией до революции» — все более и более возрастающим *давлением* на антинародный правопорядок полукрепостнической, капитализирующейся России.

Варварская реформа 1861 года оставила крестьян без земли и нисколько не улучшила их благосостояния. «Но падение крепостного права, — писал В. И. Ленин, — встряхнуло весь народ, разбудило его от векового сна, научило его самого искать выхода, самого вести борьбу за полную свободу».[1] Эта борьба затронула все сферы «духовного производства» и оказала, в частности и в особенности, глубочайшее воздействие на характер литературного развития.

Наступил *перевал* в русской истории, мучительное, а вместе с тем и плодотворное время решительного пересмотра, ломки, ликвидации отживающего и энергичного становления нового. В этих условиях «водоворота» особенную остроту приобрели вопросы становления «нового человека», его духовного мира. Начался процесс бурного пробуждения и формирования чувства личности, ее общественного и нравственного самосознания, — процесс, захвативший не только образованные слои общества, но и его «низы»— трудовые массы народа. Этот критический — антикрепостнический и антибуржуазный — пафос слился в художественном наследии пореформенной поры с поисками положительной «философии жизни», с началами утверждающими. В них

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 20, с. 141.

сказались не только утопические представления об идеальных путях жизнестроительства (патриархально-самобытнические иллюзии), но обнаружились и такие абсолютные духовные ценности, которые наследуются и развиваются последующими поколениями, входят в сокровищницу социалистической культуры.

Писатели «эпохи подготовки революции» поставили и пытались по-своему решить великие вопросы демократии и социализма в областях социально-экономической, социально-нравственной и эстетической. Характеристике нравственного потенциала русской литературной классики, в котором она достигла непревзойденных вершин, авторы книги уделяют особое внимание.

Второй цикл проблем, освещаемых в томе, — характеристика общих черт реализма и их индивидуальных выражений в творческой практике классиков, а также и своеобразного воплощения этих черт в тех школах и течениях, которые сложились в рассматриваемые десятилетия (школа беллетристов-демократов 60-х гг., Чернышевский и писатели его направления, некрасовская школа, литературное народничество и т. д.). Большое внимание в томе уделено и литературным родам и жанрам.

Построение тома определяется особенностями его предмета — литературно-общественным движением 60—70-х гг. Социальная и литературная общность этого периода несомненна, если иметь в виду экономическую и социальную структуру общества. Вместе с тем два названных десятилетия следует и разграничивать, учитывая социально-политическую эволюцию России от 60-х к 70-м годам, сдвиги в революционном и социалистическом движении, развитие общественной, философско-эстетической мысли (от «шестидесятников» к «семидесятникам»). Поэтому в томе имеются главы, в которых дается общая, типологическая картина литературно-общественного движения 60—70-х гг. в целом, и есть главы, в которых материал расчленяется по десятилетиям и более детально рассматривается то своеобразное, что приносит каждое из них в жизнь литературы, в духовный мир писателя.

В апробации материалов тома приняли активное участие проф. П. Г. Пустовойт (Московский университет), проф. Н. И. Соколов (Ленинградский университет), доц. И. А. Дергачев (Уральский университет).

Литературно-техническую подготовку текста осуществила Г. В. Степанова, научный сотрудник Пушкинского Дома.

ЛИТЕРАТУРНО-ОБЩЕСТВЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ 60—70-х ГОДОВ

1

Русская классическая литература второй половины прошлого века развивалась в условиях становления буржуазно-капиталистической формации, в обстановке «перевала русской истории».[1] Россия превращалась в буржуазную монархию. «У нас теперь все это переворотилось и только укладывается», — этими меткими словами Константина Левина из романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» В. И. Ленин охарактеризовал переходную эпоху в жизни России.[2] То, что «переворотилось», — старый феодальный порядок — бесповоротно рушилось у всех на глазах. То, что укладывалось, — новый буржуазно-капиталистический строй — в свою очередь уже было чревато новыми и еще более острыми противоречиями. Эту принципиально важную полосу в истории России В. И. Ленин в статье «Л. Н. Толстой» назвал «эпохой подготовки революции».[3] Она «лежит между двумя поворотными пунктами» русской истории, «между 1861 и 1905 годами».[4] За это время русская литература прошла большой и плодотворный путь, заняв ведущее место среди литератур мира.

В настоящем томе рассматриваются основные явления литературно-общественного движения 60—70-х гг., истоки которого восходят ко второй половине 50-х гг., когда в стране начала складываться первая революционная ситуация. Завершается обзор 1879—1881 гг., периодом возникновения новой революционной ситуации.

Для понимания идейной борьбы и литературно-общественного движения пореформенных десятилетий важно учитывать национальное своеобразие развития российского капитализма. Феодально-крепостной строй в России ломался не революционным

[1] См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 20, с. 100.
[2] Там же.
[3] Там же, с. 19.
[4] Там же, с. 38.

способом, а на прусский образец, путем половинчатых реформ, проводимых сверху, руками царских администраторов и крепостников-помещиков. Такая ломка расчищала путь не крестьянскому, фермерскому, а помещичьему капитализму.[5] Он сросся с самодержавием, с институтами старины, с полуфеодальными пережитками в экономике и в общественно-политическом, административном строе. Русские классики этого времени — Толстой и Успенский, Щедрин и Мамин-Сибиряк, Островский и Некрасов, писатели-демократы 60-х гг. и писатели народнического направления — уловили особенности русской социально-экономической действительности, уродливое переплетение в ней седой российской старины и новой европейской цивилизации. Они воспроизвели в своих произведениях потрясающе правдивую картину глубоко противоречивых социально-экономических отношений и дали им такое толкование, которое объективно подтверждало неизбежность общенародного взрыва.

История России второй половины XIX в. началась очень бурно. Неудачная Крымская война 1853—1856 гг. обнажила гнилость и бессилие самодержавно-крепостнического строя, обострила до предела его кризис, всколыхнула народные массы и всю прогрессивную общественность. В 1859—1861 гг. сложилась первая революционная ситуация. Царизм, как говорил Энгельс, «скомпрометировал Россию перед всем миром, а вместе с тем и самого себя — перед Россией. Наступило небывалое отрезвление».[6] «Светлая полоса» — так назвали некоторые современники период 1856—1862 гг. Страна стояла перед реальной возможностью демократической революции. Даже самый трезвый и осторожный политик, каким, например, являлся Чернышевский, имел основания с уверенностью и надеждой говорить об этой возможности. Для нас «страшен Емелька Пугачев» — предостерегал М. Погодин в своих «Политических письмах».[7]

Основные слагаемые первой революционной ситуации, установленные и охарактеризованные В. И. Лениным в статье «Гонители земства и Аннибалы либерализма», дают представление о глубине и размахе возникшего революционного кризиса, охватившего самые разнообразные пласты жизни — крестьянские массы, офицерские круги, студенчество, передовых профессоров, разночинную интеллигенцию, либеральную оппозицию, участников польского национально-освободительного движения и т. д. При этом В. И. Ленин учитывает подъем демократического движения в Европе.[8] В этих условиях окончательно самоопределяются и решительно размежевываются, вступая в острую борьбу, две возникшие еще в 40-е гг. основные исторические силы общественного и литературного развития — лагерь революционной де-

---

[5] См.: там же, т. 16, с. 424.
[6] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 22, с. 40.
[7] *Погодин М. П.* Соч., т. 4. М., 1874, с. 262—263.
[8] См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 5, с. 29—30.

мократии и лагерь буржуазно-помещичьего либерализма. «Либералы 1860-х годов и Чернышевский суть представители двух исторических тенденций, двух исторических сил, которые с тех пор и вплоть до нашего времени определяют исход борьбы за новую Россию».[9] Русская революционно-социалистическая демократия в предреформенные годы подняла знамя борьбы за освобождение народа, преобразование всего общественно-политического механизма русской жизни. Выдающаяся роль в этой борьбе принадлежала А. И. Герцену и Н. П. Огареву. В 1853 г. Герцен создал в Лондоне «Вольную русскую типографию». С 1 июля 1857 г. лондонские эмигранты приступили к изданию знаменитого «Колокола». Этот первенец нелегальной русской печати пользовался огромной популярностью в России и сыграл выдающуюся роль в собирании, воспитании и организации ее революционных сил. Он «поднял знамя революции», «встал горой за освобождение крестьян. Рабье молчание было нарушено».[10] Герцен, безбоязненно вставший в 60-е гг. на сторону революционной демократии против либерализма, мечтал о торжестве «социализма» в России, который он видел в освобождении крестьян с землей, в развитии общинного землевладения и в торжестве крестьянской идеи «права на землю».

В самой России накануне 1861 г. развернулась на страницах журнала «Современник» могучая проповедь «мужицких демократов» Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова, идейных вдохновителей и руководителей революционно-демократического лагеря. «Призыв к революции» — так определил Добролюбов в «Дневнике» за 1859 г. смысл своей деятельности. Ожидание близкой революции, неодолимая жажда ее владели и Чернышевским, о чем он рассказал в своих дневниковых записях. Начался буржуазно-демократический, или разночинский, период в истории русского революционно-освободительного движения и общественной мысли. На смену революционерам из дворян, далеких от трудового народа, пришли революционеры-разночинцы во главе с Чернышевским и Добролюбовым. Разночинцы, ставшие массовыми участниками литературно-общественного движения, были кровно связаны с народными низами, они обращались к народу и шли в народ. «Наша опора — <...> несчетные массы...» — таков голос разночинцев, прозвучавший в статье «Ответ Великорусу».[11]

Чернышевский и Добролюбов на страницах вдохновляемого ими некрасовского «Современника» говорили от лица общедемократического движения, прежде всего от имени бесправных крестьянских масс и разночинной интеллигенции. Чернышевский в своих вынужденно минимальных требованиях настаивал на передаче крестьянам всей земли, которой они в то время вла-

---

[9] Там же, т. 20, с. 174—175.
[10] Там же, т. 21, с. 261, 259.
[11] Колокол, 1861, 15 сент., л. 107, с. 897.

дели, и отвергал сохранение обязательного труда как принудительного способа уплаты выкупа. Чернышевский, теоретик крестьянского утопического социализма, создавая программу-максимум, говорил о передаче всей земли крестьянству, он «мечтал о переходе к социализму через старую, полуфеодальную, крестьянскую общину».[12] Либералы же, типичным представителем которых следует назвать К. Д. Кавелина, стояли на почве признания политической власти помещиков, они ждали «освобождения» крестьян сверху и ратовали за сохранение монархии, помещичьего землевладения. Так определились *две линии* в решении аграрно-крестьянского вопроса, этого коренного вопроса всей эпохи подготовки революции.[13] Был он и в центре внимания русских революционеров и социалистов-утопистов 60—70-х гг., русской передовой литературы и журналистики, общественной мысли.

Революционная ситуация достигла наивысшего накала в 1861 г., в момент проведения крестьянской реформы в жизнь. Царский манифест 19 февраля 1861 г. отменил крепостное право. Но эта «великая» реформа, писал В. И. Ленин, — «первое массовое насилие над крестьянством в интересах рождающегося капитализма в земледелии». В. И. Ленин назвал ее «помещичьей „чисткой земель“ для капитализма».[14] Она оказалась ограблением и обманом народа. Вопрос о земле, следовательно, не был решен в 1861 г. в интересах многомиллионного крестьянства, что и явилось одной из основных причин революции 1905—1907 гг.

Период 1861—1863 гг. отмечен многочисленными крестьянскими волнениями, которых было особенно много в первые месяцы после торжественного объявления манифеста. Известны среди них и очень крупные выступления крестьян — Кандеевское восстание (в Пензенской и отчасти Тамбовской губерниях) и восстание в селе Бездна (Казанская губерния). Последнее закончилось массовым расстрелом крестьян. Событие это всколыхнуло всю демократическую Россию, вызвало гневный отклик Герцена (статья в «Колоколе»: «Ископаемый епископ, допотопное правительство и обманутый народ»). На панихиде, устроенной казанскими студентами по убитым в Бездне крестьянам, выступил с горячей речью профессор истории А. П. Щапов, заявивший о том, что русский народ разбудил интеллигенцию, рассеял ее сомнения и на деле доказал свою способность к политической борьбе. Жертвы Бездны, говорил Щапов, зовут народ к восстанию и свободе. Свою речь профессор закончил возгласом в честь демократической конституции.[15]

В движении демократической интеллигенции также в 1861 г. наблюдался подъем. Представителям «молодой России» был ясен

---

[12] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 20, с. 175.
[13] См.: там же, с. 325.
[14] См.: там же, т. 16, с. 254.
[15] См.: Речь профессора А. П. Щапова 16 апреля 1861 г. — Красный архив, 1923, т. 4, с. 407—410.

антинародный, кабальный характер крестьянской реформы, которую Чернышевский назвал «мерзостью». «Колокол» проявил на первых порах некоторые либеральные колебания в оценках крестьянской реформы, но они были быстро изжиты. На его страницах появилась серия статей Н. П. Огарева с характерным названием «Разбор нового крепостного права, обнародованного 19 февраля 1861 года в Положениях о крестьянах, вышедших из крепостной зависимости». Их автор прямо заявил, что крепостное право в действительности не отменено, народ обманут царем.

На повестку дня встал вопрос о непосредственном обращении к народу с агитационными документами, разъясняющими его положение и задачи. Так появились первые русские революционные прокламации («Барским крестьянам от их доброжелателей поклон», «Русским солдатам от их доброжелателей поклон», «К молодому поколению»), явившиеся, как отметил В. И. Ленин, существенным признаком сложившегося революционного положения в стране. К революционно-агитационной литературе 60-х гг. относятся и листки «Великорусс». Здесь подробно изложена демократическая программа решения аграрного вопроса и преобразования государственного устройства. «Великорусс» указывал на необходимость крепкой организации и дисциплины борцов с самодержавием, рекомендовал создание конспиративных революционных комитетов, предсказывал неизбежность всеобщего народного восстания в 1863 г.

Однако революционная ситуация 1859—1861 гг. не развернулась в антифеодальную демократическую революцию. Главная причина этого заключалась в особенностях крестьянского движения того времени. «В России в 1861 году, — писал В. И. Ленин, — народ, сотни лет бывший в рабстве у помещиков, не в состоянии был подняться на широкую, открытую, сознательную борьбу за свободу. Крестьянские восстания того времени остались одинокими, раздробленными, стихийными „бунтами“, и их легко подавляли».[16] Движение разночинцев-революционеров в этих условиях не могло быть поддержано народом. Но от этого не померкло исключительное значение их борьбы. В статье «„Крестьянская реформа“ и пролетарски-крестьянская революция» В. И. Ленин говорит: «Революционеры 61-го года остались одиночками и потерпели, по-видимому, полное поражение. На деле именно они были великими деятелями той эпохи, и, чем дальше мы отходим от нее, тем яснее нам их величие, тем очевиднее мизерность, убожество тогдашних либеральных реформистов».[17]

Самодержавие, мобилизовав свои силы, сумело овладеть положением, приступив сразу же после объявления «воли» к планомерному осуществлению жесткой реакционной внутренней политики. Третье отделение составило в 1862 г. записку «О чрезвы-

---

[16] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 20, с. 140.
[17] Там же, с. 179.

чайных мерах» и с одобрения императора начало поход против активных деятелей освободительного движения. Расправившись с крестьянскими бунтами, реакция обрушилась на передовую интеллигенцию, на университеты и прогрессивную журналистику. 25 апреля 1861 г. в Петербурге прошла первая уличная студенческая демонстрация, 12 октября войска и полиция напали на толпу студентов, собравшихся около университета. Правительство закрыло Петербургский и Казанский университеты. Передовые деятели того времени хорошо понимали связь студенческого оппозиционного движения 1861 г. с возбуждением крестьянских масс. Руководители «Современника» поддерживали контакты с вожаками студенчества. В статье «Исполин просыпается!», опубликованной в «Колоколе», Герцен призывал студенческую молодежь связать свою борьбу с делом народа.

В июле 1862 г. прокатилась волна арестов. 7 июля был арестован Чернышевский. Либерал Кавелин с удовлетворением оправдал необходимость расправы правительства с революционерами. В числе арестованных оказались Д. Писарев, Н. Серно-Соловьевич, М. Михайлов и др. Власти приостановили на восемь месяцев издание «Современника» и «Русского слова», закрыли воскресные школы, литературный шахматный клуб, в котором встречались Чернышевский, Помяловский, Курочкин, Шелгунов и другие литераторы-демократы.

В обстановке разгула реакции возникло тайное революционное общество «Земля и воля». Во главе общества стоял «Русский центральный народный комитет», в состав которого входили А. А. Слепцов, Н. Н. Обручев, поэт В. С. Курочкин, Г. Е. Благосветлов (редактор и издатель журнала «Русское слово»), Н. Утин. Землевольцев 60-х гг. вдохновляли идеи Чернышевского и лондонской русской эмиграции. При «Колоколе» был создан Главный совет «Земли и воли» и организован сбор средств в пользу общества. Оно выпустило в 1863 г. два номера листка «Свобода» и готовилось к изданию собственного журнала, для которого было написано программное обращение «От русского народного комитета». В нем речь шла об оппозиционных силах в России, об опыте борьбы в зарубежных странах, о необходимости создания единой революционной организации.

Идеологи «Земли и воли» были убеждены в неизбежности всероссийского крестьянского восстания и стремились объединить все революционные силы в стране, внутренне сплотить их и направить на достижение единой цели. Тайное общество вело большую и разнообразную революционную работу как в Петербурге и Москве, так и в провинциальных городах, посылая туда своих членов для пропаганды и привлечения новых оппозиционных сил, выпустило несколько прокламаций.

«Земля и воля» фактически представляла собою первую революционную партию, созданную для руководства крестьянским восстанием в России. К ноябрю 1862 г. завершается процесс

формирования этой своего рода партии, разработка ее теоретических и организационных основ, определяется стратегия и тактика крестьянской революции.[18] Во всей этой многогранной деятельности «Земли и воли» активное участие принимал Чернышевский, с лета 1861 г. и до своего ареста в 1862 г.

Роман «Что делать?» Чернышевский писал с декабря 1862 г. по апрель 1863 г. Хотя он не во всем принимал и одобрял деятельность «Земли и воли» и «Что делать?» не является буквальным воспроизведением борьбы «землевольцев» в 60-е гг., однако в книге Чернышевского — подлинном учебнике революционной борьбы — несомненно был учтен идейный и организационный опыт «Земли и воли» и получило отражение возникшее на его основе собственное представление Чернышевского о принципах и методах организации революционной партии, о структуре русского освободительного движения. Причем выражено это было в «Что делать?» через систему образов и композиционное построение книги, что придавало ей особую идейную и эстетическую действенность. Для русских революционеров нескольких поколений роман стал программным, вдохновляющим произведением. Гражданская казнь Чернышевского (19 мая 1864 г.) превратилась во внушительную демонстрацию — на Мытнинской площади собралось до 3 тысяч человек.

В 1863—1866 гг. в Москве действовал подпольный кружок Н. А. Ишутина, а в Петербурге — связанная с ишутинцами группа И. А. Худякова. Ишутинцы подчеркивали свою приверженность идеям Чернышевского, считая, что Писарев и его сторонники в своей пропаганде «мыслящих реалистов», естественных наук значительно отошли от того, как вождь революционных демократов понимал служение народу. В идеях ишутинцев обнаружились и новые тенденции, характерные именно для периода снижения демократического подъема. Ишутин считал, что для уничтожения самодержавного режима и для возбуждения революционной энергии в массах необходимо прибегнуть к систематическому террору, к цареубийствам, что и откроет путь к социальной революции. Большинство ишутинцев возражало против немедленного перехода к террору, но один из них, Д. В. Каракозов, не считаясь с мнением большинства, решил осуществить террористический акт против Александра II. Он выехал в Петербург и 4 апреля 1866 г. неудачно стрелял в царя. Это событие явилось толчком к безудержному разгулу реакционных сил. Каракозов был повешен. Издание «Современника» и «Русского слова» окончательно запрещено, студенческие организации разогнаны. Но революционное подполье существовало и после каракозовского выстрела. Действовало так называемое петербургское «Рублевое общество»

---

[18] См.: *Линков Я. И.* Революционная борьба А. И. Герцена и Н. П. Огарева и тайное общество «Земля и воля» 1860-х годов. М., 1964.

во главе с Ф. Волховским и Г. Лопатиным, ставившее задачу практического сближения интеллигенции с народом. Кружок был ликвидирован властями в феврале 1868 г. Известна также деятельность другого подпольного кружка, получившего название «Сморгонской академии». Подобно ишутинцам, участники названной организации обсуждали вопрос о цареубийстве.

В конце десятилетия возникли признаки нового оживления демократического движения. Голод 1867—1868 гг. вызвал обострение недовольства среди крестьян, оказал влияние на настроения передовой интеллигенции. В марте 1869 г. вспыхнули беспорядки в высших учебных заведениях Петербурга. Стали возникать тайные кружки. Со студенческим движением связана и начавшаяся деятельность С. Г. Нечаева, который, стремясь расширить рамки движения, безуспешно пытался установить тесные связи с рабочими тульского оружейного завода.

Таким образом, хотя в 1861—1864 гг. революционно-демократическое движение и было подавлено, однако продолжали со все возрастающей силой действовать причины, подготавливавшие революцию. Социальные силы общедемократического движения составили живой источник передовой русской мысли, они питали прогрессивную художественную литературу, критику и журналистику. В центре внимания продолжал оставаться вопрос аграрно-крестьянский, нарастала борьба с крепостническими пережитками. Но эта борьба теперь слилась с обличением отвратительных сторон развивающегося в России капитализма и с изображением положительного героя эпохи — передового интеллигента, разночинца-демократа, революционера и социалиста.

2

В судьбах русской философско-эстетической и общественной мысли, науки и искусства, литературы, журналистики и критики годы подготовки первого демократического подъема и годы самой революционной ситуации имели исключительно важное значение. В эту пору благодаря трудам предшественников марксизма в России — Чернышевского и Добролюбова — сложилась целостная система философского материализма, которая явилась вершиной мировой теоретической мысли домарксового периода. Главная идея этой системы имела революционно-демократический и социалистический смысл. Она заключалась в призыве к такому преобразованию общественного строя жизни, при котором человек получил бы возможности для полного расцвета всех своих подлинно человеческих качеств.

Философский материализм Чернышевского сливался с революционным демократизмом и с социалистическим идеалом, служил теоретическим фундаментом идеи крестьянской революции и социалистического преобразования общества. Социализм Чернышев-

ского, как и Герцена, был утопическим. Чернышевский торжество социализма видел в развитии крестьянской общины, освобожденной революцией от крепостнических пут, произвола властей, вооруженной наукой и техникой, огражденной от власти капитала. Такой «мужицкий социализм» был лишь мечтой, возникшей на почве экономически отсталой России. Свободное развитие «крестьянского мира» могло в то время породить только капитализм, классы буржуазного общества. Однако нельзя ограничиться лишь такой оценкой учения Чернышевского и других русских социалистов 60-х и 70-х гг. Слияние демократизма и социализма в одну неразрывную систему взглядов, в своеобразную идеологию русского революционно-демократического просветительства явилось на первых порах (до появления революционного социал-демократического движения) чрезвычайно плодотворным для идейных исканий и борьбы революционеров-демократов. Идеи их утопического социализма имели огромную мобилизующую и воодушевляющую силу, они воспитывали революционеров, подымали их на борьбу с самодержавием, с крепостническими пережитками, с капитализмом.

В своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) Чернышевский создал материалистическую и революционно-социалистическую теорию искусства. Она направлена против идеалистической эстетики, теории «искусства для искусства», а также и против тех, кто, не отрицая связи искусства с жизнью, не вносил, однако, в этот тезис революционно-преобразующего, социалистического смысла. Учение Чернышевского о раскрепощенной личности, достигшей полноты выражения всего богатства своей человеческой природы, заключало в себе революционно-социалистическое содержание. Такой «новый» человек может сформироваться только в результате упорной работы над переделкой своей натуры, в ходе подготовки революции и в результате ее победы, на основе социалистического преобразования общества. Прекрасно то, учил Чернышевский, что связано со служением революции и социализму, что воплощает идеалы трудового народа. Такая концепция человеческой личности воплощена Чернышевским в романах «Что делать?» и «Пролог». Эксплуататорский, несправедливый строй, материальные и духовные лишения, уродливое воспитание и дикий быт обезображивают жизнь, а следовательно — и губят красоту. «Что портит жизнь, — утверждал Чернышевский, — то портит и красоту».[19] Ни одна из эстетических систем мировой философской мысли домарксового периода не заключала такого революционно-социалистического содержания. На протяжении длительного времени — от 50-х до 80-х гг. — «Эстетические отношения искусства к действительности» были знаменем, руководящим, программным про-

---

[19] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2. М., 1949, с. 146.

изведением для демократического направления в литературе и искусстве.

Такое же боевое и материалистическое направление приобрели и литературно-критические статьи вождей революционно-демократического движения. В конце 1853 г. Н. Г. Чернышевский начал печататься в «Современнике». В апреле 1856 г. он познакомился с Добролюбовым, а затем привлек его в качестве постоянного сотрудника журнала. В годы предшествующего «мрачного семилетия» (1848—1855) господствующее положение в «Современнике» занимали либеральные сотрудники. С ними Некрасов в то время должен был считаться, чтобы поддержать журнал в тяжелых условиях реакции, наступившей после подавления революций 1848 г. и разгрома петрашевцев. С приходом Чернышевского и Добролюбова положение в «Современнике» резко меняется. При всех своих тесных деловых и личных связях с либеральными кругами Некрасов неизменно поддерживает новых сотрудников. «Современник» превращается в орган русской революционной демократии, он становится легальным рупором крестьянских чаяний, отражая накал общественной борьбы в годы революционной ситуации. Из журнала постепенно уходят писатели и поэты дворянского круга (Л. Толстой, Фет, Майков, Григорович, Тургенев), их сменяют новые сотрудники демократического направления (Н. Щедрин, Н. Помяловский, Н. и Г. Успенские, В. Курочкин, Н. Шелгунов, М. Антонович, П. Якушкин и др.). Образовалась и новая редакция «Современника» в составе Некрасова, Чернышевского и Добролюбова. Среди авторов «Современника» были и люди, связанные с революционным подпольем (польский революционер С. Сераковский, Н. Серно-Соловьевич, В. Обручев, поэт М. Михайлов и др.). Вместе с обновлением журнала растет и его популярность. В 1858 г. «Современник» печатался в количестве 4900 экземпляров, а в 1861 г. — 7126 экземпляров. С 1859 г. в качестве сатирического приложения к «Современнику» начал выходить (по 1863 г.) «Свисток», созданный по инициативе Добролюбова.

В том же году возник сатирический еженедельник «Искра» (прекратил существование в 1873 г.), который вместе с «Современником» развивал идеи русской революционной демократии. Редакторами и издателями «Искры» были поэт В. Курочкин и художник-карикатурист Н. Степанов. В «Искре» печатались Д. Минаев, П. Вейнберг, П. Якушкин, Л. Пальмин и др. На страницах «Искры» появлялись и произведения Щедрина, Г. Успенского, Добролюбова, Некрасова и Герцена. Успех «Искры» у массового читателя был огромный; ее тираж в 1861 г. достиг 9 тысяч экземпляров (в 1859 г. — 6 тысяч).

В 1854—1856 гг. в «Современнике» сложилась напряженная обстановка. Хотя Чернышевский и вытесняет из критического отдела журнала представителей либерально-эстетической критики (Дружинина, Боткина, Анненкова), однако они пока остаются

в журнале. Начались первые схватки сторонников Дружинина с Чернышевским.

Эстетствующие критики и либеральные писатели пытаются захватить идейное руководство «Современником», добиться от Некрасова приглашения в журнал критика-славянофила, сотрудника закрывшегося в 1856 г. «Москвитянина» А. Григорьева. По их планам, он должен был вытеснить «бездарного» и «сухого» Чернышевского. Но из всех этих замыслов ничего не вышло. В конце 1856 г. Дружинин ушел из «Современника» и возглавил журнал «Библиотека для чтения», который превратился в орган умеренного западнического либерализма. В основной своей работе, направленной против заветов Белинского и идей Чернышевского—Добролюбова, — в статье «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» (1856) — Дружинин, полемизируя с «дидактической» теорией искусства (так он называл критику Белинского и Чернышевского), пытался обосновать свою «артистическую» теорию искусства. Редактор «Библиотеки для чтения» утверждал, что критика гоголевского периода (т. е. критика Белинского и его последователей) оказалась бесплодной.

Другие представители либерально-западнической критики не шли слепо за всеми выпадами дружининской критики против Чернышевского. Но и они выступали в духе этой критики по основным вопросам. Характерна в этом отношении программная для всего лагеря «эстетической» критики статья В. Боткина о поэзии Огарева и Фета, напечатанная на страницах «Современника» в 1857 г. Автор статьи, в противовес диссертации Чернышевского, считает, что искусство относится к такой сфере человеческого духа, которую нельзя познать. Поэтому невозможно создать и эстетику как науку, объясняющую законы развития искусства и его природу. Искусство, считает Боткин, должно быть свободно от классовой борьбы, от интересов современности, оно выражает неизменные и коренные свойства природы и человеческой души, нравственные потребности человека. П. Анненков в статьях «Литературный тип слабого человека. По поводу тургеневской „Аси"» и «Романы и рассказы из простонародного быта в 1853 году», а также в трактате «О значении художественных произведений для общества» утверждал, что главная задача писателя состоит в том, чтобы «оторвать» характеры от действительности и перенести их в искусство. «Истина жизни» и «литературная истина» разорваны, их, по убеждению Анненкова, нельзя примирить, они находятся в обратной арифметической пропорции. На этой основе возникает «литературная выдумка», создающая видимость жизни.[20]

---

[20] См.: *Анненков П. В.* Воспоминания и критические очерки, отд. 2. СПб., 1879, с. 102.

Представители «эстетической» критики знаменем своей «артистической» теории искусства, носителем «объективного» творчества и «олимпийского» отношения к жизни пытались сделать Пушкина, высоким авторитетом которого они прикрывались в своей борьбе с критикой Белинского, Чернышевского, Добролюбова. В 1855 г. П. Анненков напечатал «Материалы для биографии А. С. Пушкина», составившие первый том осуществленного им в 1855—1857 гг. семитомного издания сочинений великого поэта. Положительное значение работ Анненкова для развития пушкиноведения несомненно. Они положили начало научному изучению биографии и текстологии Пушкина. Но в этих работах определились и характерные для Анненкова тенденции — игнорирование связей Пушкина с декабристским движением, стремление найти в его мироощущении консервативные начала, мотивы примирения, попытка опровергнуть взгляды Белинского на творчество поэта.[21]

На издания Анненкова широко откликнулась литературная критика и журналистика разных направлений. Вспыхнула полемика о пушкинском и гоголевском направлениях, об их соотношении и роли в литературе того времени. Эти вопросы оживленно обсуждались на страницах «Современника», «Отечественных записок», «Библиотеки для чтения», «Русского вестника». Из этих журналов только «Современник» стоял на позициях защиты и творческого развития реалистических традиций Пушкина и гоголевского направления.

Дружинин в статье «А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений» (1855) развернул поход против гоголевского направления. Защитник Пушкина оказался в роли фальсификатора идейно-художественных заветов поэта, в роли критика, принижающего общественное значение его творчества. Пушкин в изображении Дружинина превращался в олимпийца, стоящего выше школ и борьбы. Дружинину вторил Катков, в то время еще остававшийся на позициях умеренного либерализма. В 1856 г. он основал в Москве журнал «Русский вестник», который начиная с 1861 г. становится (как и газета «Московские ведомости», тоже оказавшаяся в 1863 г. в руках Каткова) идейным центром общественной и литературной реакции. Печатным органом этой реакции был также еженедельник «Домашняя беседа» (1858—1877) В. И. Аскоченского, имя которого стало в то время в русской журналистике синонимом мракобесия.

Катков, выдавая себя за защитника пушкинской поэзии и истинного искусства, приписывает «Современнику» отрицание искусства, стремится преподнести читателю Пушкина как поэта «мгновения» и как вождя той «русской партии» (т. е. партии либералов), от лица которой выступал «Русский вестник». У Пуш-

---

[21] См.: *Анненков П. В.* А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. Изд. 2-е. СПб., 1873, с. 423.

кина, по мнению Каткова, нельзя искать полных характеров. «Борис Годунов» — только «слепок отдельных сцен». Таковы и болдинские пушкинские трагедии, а «Евгений Онегин» представляется Каткову романом, в котором дано искусственное сцепление ряда картин.

«Русский вестник» вел систематическую борьбу с материализмом, с заветами Белинского и традициями гоголевского направления, с идеями «Современника» и «Русского слова». В статьях «Старые боги и новые боги» и «Одного поля ягода», опубликованных в «Русском вестнике» за 1861 г., философию разночинцев Катков характеризовал как шарлатанство и глумление над нравственностью, как проповедь вульгарных представлений о человеке. Философии Чернышевского и Добролюбова «Русский вестник» противопоставил откровенный поповский идеализм П. Юркевича, реакционное сочинение которого «Из науки о человеческом духе» (оно было направлено против «Антропологического принципа в философии» Чернышевского) журнал Каткова всячески популяризировал на своих страницах. Н. Г. Чернышевский в статье «Полемические красоты» дал убийственную отповедь всему реакционно-либеральному лагерю.

Характерна и позиция умеренно-либеральных и бесцветных «Отечественных записок» 60-х гг. во главе с А. Краевским и С. Дудышкиным. Если «Современник» игнорировал крестьянскую реформу, то «Отечественные записки» всячески ее восхваляли. Мартовский номер журнала в 1861 г. открывался манифестом, который объявлялся «благовестом царского слова, призывающего всю Россию после долгого ночного бдения к светлой заутрени воскресения русской свободы».[22] Журнал Краевского утверждал, что после объявления воли в России не должно быть борющихся партий, оппозиции к царю — все объединились в общем деле освобождения народа, который-де с благоговением принимает положения манифеста, открывающие ему путь к процветанию.

Однако эта социальная идиллия разрушалась действиями мужика, его бунтами, сопротивлением введению манифеста. И тогда «Отечественные записки» обрушились на народ, на «свистунов» и «мальчишек» (т. е. на революционную интеллигенцию, на деятелей «Современника»). Совсем в духе Каткова публицисты «Отечественных записок» (С. С. Громека прежде всего) утверждали, что «нигилисты» не имеют почвы в России, что они отрицают авторитеты, не знают фактов, руководствуются не наукой, а отвлеченными теориями (т. е. теориями революции и социализма). В области литературной «Отечественные записки» устами своего главного критика Дудышкина заявили о своей приверженности к эстетической теории искусства.

---

[22] Отеч. зап., 1861, № 3, с. 1.

С либерально-эстетическим лагерем сближался и талантливый критик А. Григорьев, выступавший на страницах погодинско-шевыревского журнала «Москвитянин», славянофильской «Русской беседы». Позже он стал сотрудником журналов братьев Достоевских («Время», «Эпоха»). В рассматриваемый период Григорьев опубликовал ряд своих работ («О правде и искренности в искусстве», «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства», «Несколько слов о законах и терминах органической критики» и др.).[23]

Исходный принцип своей «органической критики» А. Григорьев строил на теории «косвенного» и «прямого» отношения художника к действительности. Под косвенным отношением критик разумел сатирическое, гоголевское — или, как он говорил, «раздраженное» — изображение жизни, проявившееся у Лермонтова,[24] у писателей гоголевского направления. В основе истинного искусства лежит прямое, непосредственное отношение художника к действительности, сущность которого не в «раздражении», а в «ясном уразумении действительности».[25] С этой точки зрения А. Григорьев истолковывает основные явления русской литературы. Оказывается, что в «желчном негодовании» Гоголя, в его сатире торжествует примирение. Пусть холод сжимает сердце при чтении «Шинели», но, подчеркивает Григорьев, «вы чувствуете, что этот холод освежил и отрезвил вас <...> и на душе у вас как-то торжественно. Миросозерцание поэта, невидимо присутствующее в создании, примирило вас, уяснивши вам смысл жизни».[26] Представители либерально-«эстетической» критики стремились противопоставить всех выдающихся писателей того времени традициям гоголевского направления, пытаясь «оторвать» Толстого, Островского, Тургенева, Гончарова и Писемского от заветов Белинского и Гоголя и противопоставить их лагерю «Современника» Чернышевского и Добролюбова. А. Григорьев, используя другую аргументацию, делает то же самое. Он говорит, например, об «освобождении» Тургенева от «односторонностей» школы Гоголя. Он высоко оценивает роман «Дворянское гнездо», считая, что Лаврецкий — человек «почвы», в нем художник дал положительный тип, в котором отразился процесс роста национального самосознания, что нашло свое выражение в «святой связи пушкинской натуры с Ариной Родионовной».[27] Чтобы понять эту программную формулу критика, следует иметь

---

[23] Завершением этого цикла статей являются «Парадоксы органической критики».

[24] См.: *Григорьев А.* Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда. — Время, 1862, № 10—12.

[25] *Григорьев А.* Собр. соч., вып. 9. М., 1916, с. 35.

[26] Там же, с. 12.

[27] См.: *Григорьев А.* Тургенев и его деятельность (по поводу романа «Дворянское гнездо»). — Рус. слово, 1859, № 6, отд. II, с. 48.

в виду, что в образе Арины Родионовны, с его точки зрения, получили выражение самобытные, коренные основы русской национальной жизни. Пушкина же критик в известном смысле отождествлял с Белкиным. Слияние того и другого и является русским идеалом человеческой личности.

Подлинными защитниками Пушкина, продолжателями дела Белинского в изучении наследия поэта явились Чернышевский и Добролюбов, которые в 1855—1856 гг. также откликнулись на анненковское издание сочинений Пушкина. Правда, представители революционно-демократической критики не могли в силу ряда обстоятельств (условия литературно-общественной борьбы того времени и задачи, которые ставили Чернышевский и Добролюбов перед литературой, а также отсутствие многих материалов о жизни и творчестве Пушкина) вполне правильно понять смысл духовных исканий великого поэта. Им далеко не все было ясно в позиции Пушкина, особенно после восстания декабристов. Но главная линия в критических суждениях Чернышевского и Добролюбова о Пушкине была верной и очень важной.

Опровергая домыслы либерально-эстетической и славянофильской критики, Чернышевский и Добролюбов говорили о Пушкине и Гоголе как о великих деятелях двух разных исторических периодов в развитии русской литературы. Критическая борьба разгорелась вокруг творчества выдающихся ее представителей, продолжателей Пушкина и Гоголя. Так, в связи с произведениями Тургенева возникла полемика о положительном герое, об образе «лишнего человека». В статье 1857 г. об отдельном издании «Повестей и рассказов И. С. Тургенева» (1856) Дружинин изложил типично либеральный взгляд и на «лишнего человека», и на положительного героя в русской литературе. Он готов согласиться с тем, что главная беда Рудина состоит в неумении связать слово с практической деятельностью. Но не этим озабочен критик. С его точки зрения, в проповеди Рудина было много необузданной горячности, упорства, его идеалы были слишком высоки, поэтому лишены мудрости, своевременности. Дружинин говорит о необходимости практического дела как основы жизни положительного героя. Но практическое дело Дружинин понимает в смысле примирения с жизнью. Чтобы перейти к делу, Рудин должен, по мнению Дружинина, возвыситься «до возможной и необходимой гармонии с средой, его окружающей».[28]

Такая точка зрения получила широкое распространение в либеральной критике о Тургеневе, ее высказывали Анненков и Дудышкин. Последний в 1857 г. выступил на страницах «Отечественных записок» со статьей, в которой критиковал Тургенева за то, что его герои не гармонируют с обстановкой, т. е. не приспосабливаются к ней, и поэтому превращаются в «лишних людей».

---

[28] *Дружинин А. В.* Собр. соч., т. 7. СПб., 1866, с. 367.

Н. Г. Чернышевский в статье «Русский человек на rendez-vous» (1858) проблему положительного героя связал с революционным делом. Критики-эстеты не могли принять злую и меткую характеристику российского либерализма, содержащуюся в статье Чернышевского. В ней они узнали самих себя. В 1858 г. П. В. Анненков в статье «Литературный тип слабого человека» выступил против концепции положительного героя у автора статьи «Русский человек на rendez-vous». Внешне Анненков выразил согласие с Чернышевским, а в действительности противопоставил ему типично либеральную программу. Он отверг необходимость «героических личностей», «цельных характеров», «доблестных мужей». Они России не нужны, не от них следует ждать обновления жизни. Анненков завершил статью поэтизацией «слабого человека», т. е. «лишнего человека», считая, что круг слабых характеров — исторический материал, из него-то и творится сама жизнь, из него вышли и лучшие общественные деятели.[29] Такая концепция положительного деятеля России была направлена против героя-революционера, того поколения «новых людей», во главе которых стояли Чернышевский и Добролюбов.

Борьба развернулась и вокруг первых произведений Л. Н. Толстого. В 1855 г. П. В. Анненков, сравнивая Толстого с Тургеневым, пришел к выводу, что создатель автобиографической трилогии «избегнул <...> пятен современной литературы» гоголевского направления.[30] В 1856 г. Дружинин написал статью, посвященную повестям «Метель» и «Два гусара». Здесь Толстой был объявлен «бессознательным представителем той теории свободного творчества, которая одна кажется нам истинной теориею всякого искусства».[31] В. Боткин пытался совместно с Дружининым взять Л. Н. Толстого под свое идейное влияние и подготовить его для борьбы с Чернышевским. Боткин стремился увести Толстого от жизни «толпы», от вопросов современности. Как и в случае с Тургеневым, лагерь революционной демократии вел борьбу за Толстого против его советчиков-либералов. Чернышевский считал, что для Толстого будет лучше, если удастся сблизить его с «Современником». В этом плане Чернышевский смотрел и на свои критические статьи о произведениях Толстого («„Детство и отрочество" гр. Л. Н. Толстого»; «„Военные рассказы" гр. Л. Н. Толстого», 1856).

Либеральная критика пыталась оказать воздействие и на таких писателей как Островский, Гончаров, Писемский и Салтыков-Щедрин. Но несмотря на все свои усилия, она не смогла воз-

---

[29] См.: *Анненков П. В.* Воспоминания и критические очерки, отд. 2, с. 172.

[30] См.: там же, с. 105; см. также последующие работы П. Анненкова о Толстом: «Гр. Л. Н. Толстой» (1863), «Исторические и эстетические вопросы в романе гр. Л. Н. Толстого „Война и мир"» (1868).

[31] *Дружинин А. В.* Собр. соч., т. 7, с. 173.

главить литературное движение. В конечном счете никто из больших писателей-реалистов не пошел за Дружининым или Григорьевым. Островский уже в середине 50-х гг. освободился из-под влияния идей «москвитянинского» кружка и стал активным сотрудником сперва «Современника», а затем «Отечественных записок» Некрасова и Щедрина. Гончаров был глубоко не удовлетворен восторженными отзывами «аристархов»[32] о его мастерстве словесной живописи, так как ждал не оценок частностей, а общего осмысления своего романа «Обрыв». Решительно разошелся с «эстетической» критикой уже в 50-е гг. и Л. Н. Толстой. Крайне противоречивыми были отношения Тургенева с лагерем либеральных эстетов. Тургенев первоначально резко отрицательно высказался об «Эстетических отношениях искусства к действительности» Чернышевского и в этом сошелся с Дружининым. Однако позже автор «Отцов и детей» высоко оценил литературно-критическую деятельность идейного вдохновителя «Современника», считая, что в его статьях видна «струя живая», что Чернышевский «понимает <...> потребности действительной современной жизни».[33]

Идеологи революционно-крестьянской демократии — Чернышевский и Добролюбов — в первых же своих выступлениях провозгласили требование: передовая русская литература должна следовать великим заветам Белинского и Гоголя, развивать их. В историко-литературной работе 1855—1856 гг. «Очерки гоголевского периода» Чернышевский подчеркнул, что «гоголевское направление <...> до сих пор остается в нашей литературе единственным сильным и плодотворным».[34] С этой точки зрения Чернышевский и Добролюбов подходят, например, к «Обломову», к комедиям Островского и к первым произведениям Толстого. Особенно наглядно указанная точка зрения нашла свое выражение в их статьях о «Губернских очерках» Н. Щедрина. Но критики-революционеры видят в его очерках не простое следование реалистическим принципам Гоголя, а их обогащение.

Вопрос о необходимости нового этапа в жизни русской литературы после Гоголя Чернышевский поставил в программной статье «Не начало ли перемены?» (1861), посвященной сборнику рассказов писателя-демократа Н. Успенского. В статье подведены итоги развития литературы предшествующего периода и выдвинуты новые задачи, соответствующие сложившейся к 1861 г. революционной обстановке в России. Статья Чернышевского «Не начало ли перемены?» имела значение литературно-политического манифеста, определившего актуальные задачи литературы и передовой демократической интеллигенции в свете перспектив

---

[32] Так Чернышевский называл Дружинина, Боткина, Дудышкина.

[33] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 3. М.—Л., 1961, с. 29.

[34] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 3. М., 1947, с. 6.

революционно-освободительной борьбы в пореформенные десятилетия. Естественно, что она вызвала острую и продолжительную полемику, которая шла не только в первые годы после выступления Чернышевского (статьи Ф. Достоевского, 1861; Е. Эдельсона, П. Анненкова и А. Головачева, 1864, и др.) и касалась не только творчества Н. Успенского. Она получила отражение в журналистике на протяжении всего периода 60-х гг. (статья Н. Щедрина «Напрасные опасения», А. Скабичевского «Живая струя», П. Ткачева «Разбитые иллюзии», 1868; Е. Утина «Задачи новейшей литературы», 1869, и др.) и перешла в полемику по общему вопросу о демократической беллетристике 60-х гг. в целом.

Характерна литературная позиция Достоевского. Он издавал журналы «Время» (1861—1863) и «Эпоха» (1864—1865), которые развивали «почвеннические» взгляды. Столпами «почвенничества» были (помимо самого Достоевского) А. Григорьев и Н. Страхов. В журнале «Время» Достоевский опубликовал свою статью «Г-н —бов и вопрос об искусстве», которая была направлена против общественно-эстетической программы революционной демократии. Достоевский звал к всеобщему примирению сословий. Россию — эту, по его убеждению, страну классового мира — он противопоставлял революционной Европе, раздираемой классовыми противоречиями. Достоевский и в подборе сотрудников своих журналов стремился встать выше борющихся «партий». На страницах «Времени» печатались А. Майков, Л. Мей, А. Апухтин, Я. Полонский, а рядом — Н. Щедрин, Н. Помяловский, А. Плещеев.

Достоевский откликнулся на статью Чернышевского «Не начало ли перемены?». В декабрьской книжке журнала «Время» появилась без имени автора его статья «Рассказы Н. В. Успенского», в которой формула Чернышевского о «правде без всяких прикрас» рассматривалась как вредное направление искусства, ведущее его к превращению в «фотографическую машину». Автор дал свое, «почвенническое» толкование творчества Успенского. В противовес Чернышевскому и Добролюбову Достоевский утверждал, что «идея смирения перед народом», сознание того, что «мы еще не доросли до понятия о народе», должна «одушевить описывателей народного быта». Это и поставит их «на верный и плодотворный путь». Однако беда писателей, а также и всей русской интеллигенции состоит в том, что эта идея «не вошла во всеобщее сознание и потребность», что привело к «отчуждению от родной почвы».[35]

«Современник» в 1861—1865 гг. решительно выступил против «почвеннических» идей журналов Достоевского. Большую роль в этой полемике сыграл М. Антонович, критик-демократ, автор статей «О духе „Времени“ и о г. Косице, как наилучшем

[35] Время, 1861, № 12, с. 176.

его выражении», «Любовное объяснение с „Эпохой“». В полемике принял участие в 1863 г. и Н. Щедрин («Отрывок из полемической статьи», памфлет «Журнальный ад»). «Современник», в противовес журналам Достоевского, звал интеллигенцию к сближению с народом не во имя смирения пред ним, а ради подготовки к преобразованию всей его жизни.

В конце 50-х гг. в критике выступил Д. И. Писарев. Он не принимал прямого участия в той полемике, которая развернулась по вопросу о гоголевском и пушкинском направлениях, а также вокруг статьи Чернышевского «Не начало ли перемены?». Не участвовал он и в полемике между «Современником» и журналами Достоевского. Но в своих статьях он высоко оценивал гоголевское, как тогда говорили, «отрицательное» направление в литературе. Писарев стал постоянным сотрудником журнала «Русское слово». В первые полтора года в нем господствовало либеральное направление. В июле 1860 г. его основатель Г. Кушелев-Безбородко передал редакцию журнала писателю-демократу Г. Е. Благосветлову, а в конце этого же года в журнал пришел и Писарев, ставший вскоре идейным его вдохновителем. «Русское слово» превратилось в демократический орган и открыто объявило себя союзником «Современника». Журнал сыграл выдающуюся идеологическую роль как боевой орган русской демократии, решительно выступавший против крепостничества, против самодержавия и всесилия чиновников, против либерализма, идеализма и реакции в литературе, против теории «искусства для искусства». Впервые в русской печати «Русское слово» высоко оценило письмо Белинского к Гоголю (рецензия Благосветлова на сочинения Белинского). Журнал пропагандировал естественные науки, технический прогресс, связь искусства с насущными потребностями трудовых народных масс. На страницах «Русского слова» выступали видные деятели литературы: М. Михайлов, Марко Вовчок, Г. Успенский, Ф. Решетников, А. Писемский, И. Никитин, А. Плещеев, Д. Минаев и другие, а из публицистов и критиков — Д. Писарев, В. Зайцев, Н. Соколов, Н. Шелгунов, А. Щапов, П. Лавров.

Смысл деятельности Д. Писарева оставался, при всех его ошибочных увлечениях, революционно-демократическим и революционно-просветительским, что подтверждается его памфлетом на брошюру наемника самодержавия Шедо-Ферроти (барона Ф. Фиркса), оклеветавшего Герцена. В писаревской статье прозвучал откровенный призыв к ликвидации династии Романовых и петербургской бюрократии. За это мужественное выступление Писарев поплатился четырьмя годами заключения в Петропавловской крепости. Но Писарева не следует и отождествлять с Чернышевским и Добролюбовым. В отличие от них он не был «мужицким» демократом-социалистом, идеологом крестьянской революции. С этим связаны слабые стороны в воззрениях Писарева, его колебания в понимании роли народных масс и рево-

люционных методов борьбы, переоценка им значения интеллигенции, так называемых «реалистов», и естественнонаучных знаний и т. п. Эти слабые стороны сказались и в эстетических, литературно-критических позициях Писарева.

Развернувшаяся по почину Н. Щедрина («Наша общественная жизнь») и В. Зайцева («Глуповцы, попавшие в „Современник“») полемика 1864—1865 гг. между «Современником» и «Русским словом» [36] по очень важным литературно-эстетическим и общественным вопросам (об «Отцах и детях», о «Грозе», об эстетических воззрениях Чернышевского и его романе «Что делать?», о творчестве Салтыкова-Щедрина) показала известное понижение идейного уровня в деятельности передовой интеллигенции в условиях спада революционного движения в стране. Чернышевского в «Современнике» сменил М. А. Антонович, который и принял наиболее активное участие в споре с «Русским словом». Характерна, например, полемика между журналами о втором издании диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1865).[37] М. Антонович первым отозвался в «Современнике» на это издание. Он в общем верно судил об эстетических взглядах Чернышевского, хотя в его статье «Современная эстетическая теория» нет того революционного пафоса, который был так присущ автору «Эстетических отношений. . .».

В 60-е гг. очень высоко поднялся авторитет науки. Ее направление формировалось под воздействием работ русских революционных демократов. Вопрос о связях науки с современностью, с практикой, с нуждами народа стоял в центре внимания русского передового общества и выдающихся русских ученых. С этим связана широкая популяризация научных знаний лучшими журналами того времени. С такой популяризацией выступали и ученые: И. М. Сеченов, А. Н. Бекетов, К. А. Тимирязев, А. Г. Столетов, Н. И. Костомаров.

Исключительный интерес русской передовой общественности, особенно молодежи, был проявлен в 60-е гг. к естественным наукам. Их пропагандистом еще в 40-е гг. выступил Герцен. Выдающееся место среди деятелей естествознания 60-х гг. принадлежит И. М. Сеченову, автору книги «Рефлексы головного мозга» (1863). Материалистические идеи этого труда вошли в плоть и кровь молодого поколения. Существует мнение, что Чернышевский именно Сеченова избрал в качестве прототипа образа Кирсанова, одного из главных героев романа «Что делать?». Шестидесятником был и В. О. Ковалевский, основатель эволюционной палеонтологии, пропагандист учения Дарвина.

---

[36] Некоторые историки воспользовались для обозначения этой полемики выражением Достоевского «раскол в нигилистах».

[37] Издание было анонимным, осуществлено оно А. Н. Пыпиным, сотрудником «Современника».

В. Ковалевский духовно сформировался на сочинениях Герцена и Чернышевского, он являлся участником польского и итальянского национально-освободительного движения. С передовыми идеями рассматриваемой эпохи связан и К. А. Тимирязев, который в 60-е гг. опубликовал книгу «Краткий очерк теории Дарвина». И другие славные имена русских ученых — Д. И. Менделеева, А. М. Бутлерова, А. Г. Столетова, Ф. А. Бредихина, С. Ковалевской — также связаны с эпохой 60-х гг.

Идеи русской революционной демократии оказали плодотворное воздействие на развитие искусства. В 60-е гг., как говорил В. Стасов, «искусство почувствовало себя общественною силою».[38] Сам Стасов, вдохновитель и мудрый наставник художников-передвижников и композиторов «Могучей кучки», был характерным представителем эпохи. Своими идейными руководителями он называл Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова, Писарева.

В ноябре 1863 г. в Академии художеств возник конфликт — 14 ее молодых воспитанников во главе с И. Крамским покинули Академию, организовали «Художественную артель», которая просуществовала до начала 70-х гг. Ее сменило «Товарищество передвижных художественных выставок», развернувшее свою деятельность в 70-е гг. Подобное творческое содружество могло возникнуть под влиянием идей 60-х гг., под воздействием романа Чернышевского «Что делать?». Но не только организационные формы, а и общественно-эстетическая платформа объединившихся художников была подсказана эпохой 60-х, а затем и 70-х гг., прошедших под знаком революционной борьбы, сближения интеллигенции с народом, реализма в искусстве и литературе.

Аналогичные процессы совершились и в русской музыке. В конце 50-х гг. сложился кружок М. А. Балакирева, названный Стасовым «Могучей кучкой». Ее деятели (Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Кюи) находились под влиянием передовых идей своего времени. Особенно велика роль в формировании их позиции воззрений Белинского, Герцена и Чернышевского. Стремление к реализму, высокой идейности и народности, смелость в искании новых форм, воинственная неприязнь к музыкальному космополитизму и казенной рутине, желание сблизить музыку с русской литературой и народным творчеством, с актуальными вопросами современности — вот что объединяло представителей «Могучей кучки».

---

[38] *Стасов В. В.* Собр. соч., т. 1, отд. I. СПб., 1894, с. 521.

3

В 70-е гг. складывается народническая идеология в том ее специфическом выражении, какое она получила именно в эти годы. «Господствующим направлением, — пишет В. И. Ленин, — соответствующим точке зрения разночинца, стало народничество».[39] Разночинец-народник 70-х гг. представлял интересы мелкого производителя, прежде всего крестьянских масс.

В 1868—1869 гг. на страницах газеты «Неделя» были опубликованы под псевдонимом П. Л. Миртов «Исторические письма» П. Лаврова (1823—1900), одного из крупнейших идеологов революционного народничества. В 1870 г. они вышли в России отдельной книгой. В этом основополагающем труде народничества речь идет о «критически мыслящей личности», т. е. об интеллигенции как решающем факторе прогресса. Она призвана руководить массами в борьбе за социалистическое преобразование общества. П. Лавров считал, что «прогресс небольшого меньшинства был куплен *порабощением* большинства».[40] Поэтому он призывал интеллигенцию, образованное меньшинство, искупить это зло. «Я сниму, — говорил Лавров, — с себя ответственность за кровавую цену своего развития, если употреблю это самое развитие на то, чтобы уменьшить зло в настоящем и будущем».[41] В работе «От какого наследства мы отказываемся?» В. И. Ленин вскрыл субъективизм и идеализм учения Лаврова о решающей роли интеллигенции в развитии общества. Это обстоятельство не мешало В. И. Ленину же называть П. Лаврова «ветераном революционной *теории*».[42]

В 1873 г. с группой своих последователей («пропагандистов») Лавров основал в эмиграции журнал «Вперед!», а в 1875 г. создал в качестве приложения к нему двухнедельное обозрение «Вперед!». В этих изданиях проводились идеи лавристской фракции народничества (подготовка революции путем предварительной социалистической пропаганды в народе). Но это не мешало Лаврову и его товарищам уделять большое внимание русскому и международному рабочему движению, I Интернационалу. Сам П. Л. Лавров принимал участие в событиях Парижской коммуны, являлся членом I Интернационала, был лично знаком с К. Марксом и Ф. Энгельсом. Журнал «Вперед!» высоко оценил деятельность «Южно-Российского рабочего союза», опубликовал знаменитую речь рабочего Петра Алексеева, вел летопись рабочего движения, важнейших событий в жизни зарубежных социалистических партий и их прессы и т. п.

---

[39] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 25, с. 94.
[40] *Миртов П. Л.* Исторические письма. СПб., 1870, с. 54.
[41] Там же, с. 63.
[42] См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 2, с. 462.

В 1869 г. за границей появилось воззвание М. Бакунина (1814—1876) «Постановка революционного вопроса», а в 1873 г. — книга «Государственность и анархия». Если лавристы с наибольшей полнотой выразили излюбленную народническую доктрину об интеллигенции как пропагандисте социализма в народе, как решающем факторе прогресса, то бакунисты наиболее отчетливо сформулировали народническую веру в прирожденную революционность, в коммунистические инстинкты русского крестьянства. Бакунин считал, что «социально-революционная молодежь», т. е. передовая интеллигенция, обязана пойти в народ не ради подготовки отдаленной революции, а для того, чтобы немедленно поднять крестьян и возглавить крестьянский бунт. Русский народ, учил Бакунин, находится в таком отчаянном положении, что «ничего не стоит поднять любую деревню». Русскому народу ненавистна любая форма государства, он прирожденный анархист и социалист-общинник.

В противовес журналу «Вперед!» «анархисты-федералисты», т. е. бакунисты, сторонники организации немедленного бунта народа против царя и помещиков, в 1875—1876 гг. в Женеве издавали газету «Работник», предназначенную для читателей из среды трудящихся. С бакунистскими идеями в известной мере связан и журнал «Община», издававшийся в 1878 г. в Женеве. М. Бакунин вел ожесточенную борьбу с Марксом в I Интернационале, прибегая к интригам и заговорам против Генерального совета. В письме к немецкому социал-демократу Т. Куно от 24 января 1872 г. Ф. Энгельс показал полную несостоятельность анархизма Бакунина, его взглядов на государство и революцию.[43]

Идеи ткачевской группы революционных народников оформились несколько позже, в 1875 г. В этом году П. Н. Ткачев (1844—1885) отдельной брошюрой издал за границей программу руководимого им журнала «Набат» (1875—1881) под названием «В чем должна состоять ближайшая практически достижимая цель революции». Ее автор считал, как и Бакунин, что русский крестьянин всегда готов к революции. Однако освобождение народа, утверждал Ткачев, не является делом самого народа. Революцию осуществляет группа революционеров-заговорщиков, которая, опираясь на «разрушительно-революционную» силу народа, захватывает политическую власть, создает новое революционное государство и осуществляет преобразования во всех областях жизни.

Ткачев и его сторонники были бланкистами, проповедниками заговорщицких методов борьбы «революционного меньшинства» с самодержавием, которое будто бы не имеет реальной опоры в русском обществе и «висит в воздухе». «Открытое письмо»

---

[43] См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 33, с. 327—333.

Ткачева к Ф. Энгельсу и ответ последнего на это письмо в статье «Об общественных отношениях в России» (1875) исчерпывающе характеризуют теорию и практическую программу Ткачева, их полную научную несостоятельность.

В России марксизм сложился и победил в непримиримой борьбе с народническими теориями. Из этого, однако, не следует заключать, что теории Лаврова, Бакунина или Ткачева не имеют революционно-прогрессивного содержания. Критикуя народнические теории, нельзя игнорировать их «исторически-реальное и исторически-правомерное *содержание в борьбе с крепостничеством*», недопустимо забывать, что «эти теории выражают передовой, революционный мелкобуржуазный *демократизм*, что эти теории служат знаменем самой решительной борьбы против старой, крепостнической России».[44]

Идеи Лаврова, Бакунина и Ткачева легли в основу революционно-народнической идеологии, тактики и организации народнического движения. Они пользовались широкой популярностью в России, определили направление деятельности разнообразных народнических групп и организаций, проникли в легальную журналистику и литературу. «Хождение в народ» 1874—1875 гг. в идейно-тактическом отношении не было однородным. Но в основном оно сложилось под влиянием лозунгов Лаврова и Бакунина. Представители «хождения в народ» рассчитывали поднять крестьянство на социалистическую революцию. Самоотверженное движение интеллигенции в народ кончилось катастрофой.

Народники-практики, особенно Н. А. Морозов и В. Н. Фигнер, в своих воспоминаниях с огорчением подтвердили, что крестьянство той поры было еще далеко от идей социализма и не пошло за интеллигентами. Н. Морозов в книге «Повести моей жизни» рассказывает о том, как он на практике убедился, что крестьяне предпочитают общинной собственности личную собственность на землю и равнодушны к пропаганде народниками совместной работы на земле.[45] В. Фигнер почувствовала себя «в крестьянском море» одинокой и слабой. Ее ужаснули бедность и заброшенность крестьянства.[46] Горькое разочарование народников в социалистических и революционных возможностях крестьянства было для многих из них источником трагических переживаний, отразившихся и в литературе.

После провала «хождения в народ» в революционных кругах наступило известное охлаждение к идеям Лаврова и Бакунина. Платформа нелегальной революционной организации «Земля и воля», возникшей в конце 1876 г., не имеет явных указаний на свою прямую приверженность к лавризму или бакунизму. На-

---

[44] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 16, с. 213.
[45] См.: *Морозов Н.* Повести моей жизни, т. 2. М., 1917, с. 228—230.
[46] *Фигнер В.* Полн. собр. соч. Изд. 2-е, т. 1. М., 1932, с. 116—118.

против, участники организации стремились подчеркнуть то новое, что они внесли в освободительное движение второй половины 70-х гг. С этой целью они назвали себя «революционерами-народниками». Так в истории революционного движения 70-х гг. впервые появилось определение, которое затем получило расширительное значение. Народниками в собственном смысле этого слова следует считать именно землевольцев.

С. Кравчинский (Степняк) с большой точностью определил то новое, что внесли землевольцы в историю отношений социалистически настроенной интеллигенции и народа сравнительно с тем, как решали этот коренной вопрос деятели «хождения в народ». Пережив неудачный опыт прямой пропаганды социализма в крестьянской среде, революционеры, рассказывает Степняк, пришли к выводу, что следует не только сбросить с себя немецкое платье и одеться в сермягу, необходимо и с учения социализма сбросить его «немецкое платье» и одеть его «в народную сермягу». Революционеры должны стать *действительно народными людьми.* Практически это значит, что свои социалистические идеалы революционер обязан подчинить идеалам народа, его насущным потребностям, воззрениям и чаяниям. Они выражаются в двух «магических словах» — «земля и воля!». Землевольцы прямо говорили, что они свои лозунги *суживают* до народных требований и желаний в данную минуту. Имея в виду эту основную установку своей программы, землевольцы и называли себя «народниками», «народными людьми», «революционерами-народниками». Однако и программа землевольцев теоретически не порывает до конца с бакунизмом. В ней имеются ссылки на Пугачева и Разина как на народных «революционеров-социалистов», которые выразили присущую народу готовность к бунту во имя земли и воли. Землевольческие поселения также не дали ожидаемых результатов. Потерпев поражение, народники-революционеры перешли к политической борьбе, к героическому единоборству с самодержавием — к террористической борьбе с ним. В 1879 г. «Земля и воля» раскололась на террористическую «Народную волю» и пропагандистский «Черный передел».

Программа «Народной воли» проникнута ткачевским неверием в массы. Призыв к народной революции подменен в ней идеей заговорщицкого захвата власти. Борьба народовольцев с правительством становится борьбой узкого круга радикалов за политическую свободу. Переход к политической борьбе за демократические преобразования был шагом вперед, но связать ее с социализмом, с массовым народным движением народовольцам так и не удалось. Современники с полным основанием называли их «народниками без народа», «народниками, потерявшими веру в народ». И все же, как говорит В. И. Ленин, «деятели старой „Народной воли“ сумели сыграть громадную роль в русской истории, несмотря на узость тех общественных слоев, которые под-

держивали немногих героев, несмотря на то, что знаменем движения служила вовсе не революционная теория...».[47]

При многообразии оттенков в революционно-народническом движении и при всем отличии последнего от позднейшего либерального народничества мировоззрению представителей этого направления в целом (от 70-х до 90-х гг. включительно) были присущи и общие черты, установленные В. И. Лениным в работе «От какого наследства мы отказываемся?». Оценка капитализма как низшего типа жизни и производства сравнительно с русским самобытным народно-общинным строем, непризнание победного шествия капитализма в России, непонимание прогрессивной стороны исторической работы капитализма и роли пролетариата в судьбах человечества, переоценка роли интеллигенции — таковы исходные теоретические взгляды, которые характеризуют всех народников от 70-х до 90-х гг.

Демократизм «блестящей плеяды революционеров 70-х годов»[48] сливался, как и у Чернышевского, с утопическим общинным социализмом. Русские социалисты-утописты рассчитывали, что народная революция создаст условия для развития социалистических возможностей, будто бы заложенных в сохранившейся крестьянской общине, которой уже не было в буржуазно-капиталистическом строе жизни Западной Европы. Объективно же революционные просветители 60-х гг. и революционные народники 70-х гг. расчищали путь крестьянскому капитализму, а не социализму. Их социализм был иллюзией, возникшей на почве относительной отсталости буржуазного развития России, своеобразия русского аграрно-экономического строя. Но это особого рода иллюзия. В ней отразился протест против крепостничества, она была знаменем многих поколений борцов. Утопический «мужицкий» социализм, его расцвет именно в пореформенную эпоху свидетельствовал о пробуждении масс, был симптомом того, что эти массы (а не только интеллигенция, создавшая социалистические теории) вступали на путь поисков такой жизни, которая была бы свободна и от ужасов капитализма, и от власти помещика, чиновника, царя. В материалах к брошюре «К деревенской бедноте» В. И. Ленин отметил: «Крестьяне хотели, чтобы жизнь была *по справедливости, по-божьи*, не зная, *как* это сделать».[49] Убеждение, что земля общая, ничья или божья, идея права на землю только тех, кто на ней работает, и идея равного права на землю, вся система общинно-патриархальных порядков — все это жило и в сознании, и в практике наивной патриархальной крестьянской демократии вплоть до революции 1905 г., питало у народнически настроенной интеллигенции социалистические надежды, порождало те типы «мирских людей»,

---

[47] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 4, с. 176.
[48] См.: там же, т. 6, с. 25.
[49] Там же, т. 7, с. 371.

мужиков-праведников, философов равенства и мужиков-альтруистов, которые изображались беллетристами-народниками, Некрасовым, Толстым, Достоевским, а позже и советскими писателями.

Социалистическая народническая утопия была ложной в условиях той капитализирующейся действительности, которая своим победным шествием разрушала почву всякого рода добуржуазных иллюзий. Но утопические, ложные для своего времени мечтания революционных народников о свободном труде крестьян на общей земле, обобществленными средствами производства и сообща стали истиной в условиях победы социалистического строя.

Крайне важно иметь в виду и еще одно обстоятельство. Идея крестьянского утопического социализма, ставшая знаменем революционеров, воспитывала и воодушевляла поколения героических борцов с самодержавием, с крепостническими пережитками, с буржуазным строем. Поэтому до определенного исторического момента она играла прогрессивную, революционизирующую роль. На это указывали основоположники научного социализма, это отмечал и В. И. Ленин.

В истории революционно-освободительного движения и общественной мысли конца 60-х и начала 70-х гг. должен быть отмечен знаменательный факт — создание русскими эмигрантами в Женеве в марте 1870 г. русской секции I Интернационала (Н. Утин, А. Трусов, Е. Дмитриева и др.). Она противостояла женевской секции анархического «Альянса», руководимого Бакуниным, и оказала К. Марксу большую поддержку в борьбе с авантюристической тактикой бакунистов. Русская секция избрала Маркса своим представителем при Генеральном совете Интернационала в Лондоне. На страницах печатного органа этой секции (газеты «Народное дело») в 1870 г. была опубликована ее программа. Народнический характер этой программы очевиден. Но исключительно важно отметить, что на заре 70-х гг. возникли, как говорил В. И. Ленин, «попытки русских социалистов-народников перенести в Россию самую передовую и самую крупную особенность „европейского устройства“ — Интернационал».[50] В этой связи необходимо указать и на еще одну особенность революционно-освободительного движения 70-х гг. — на его широкие интернациональные связи. Начало им было положено Герценом и Огаревым. В. И. Ленин писал: «Благодаря вынужденной царизмом эмигрантщине революционная Россия обладала во второй половине XIX века таким богатством интернациональных связей, такой превосходной осведомленностью насчет всемирных форм и теорий революционного движения, как ни одна страна в мире».[51]

---

[50] Там же, т. 1, с. 287.
[51] Там же, т. 41, с. 8.

В Париже и Лондоне, в Цюрихе и Женеве сложились значительные эмигрантские колонии русских революционеров-народников. Они вступили в живые контакты с зарубежными деятелями революционного движения. Многообразны в этом смысле более поздние (1880—1890) связи выдающегося русского революционера и писателя С. М. Кравчинского (Степняка), эмигрировавшего за границу в 1878 г. Русская революционно-народническая эмиграция организовала в 70-е гг. за границей издание газет и журналов, сборников и брошюр, вела широкую пропаганду передовой русской литературы.

Необходимо также отметить обширнейшую переписку и личное общение К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими революционерами и литераторами. Следует указать и на огромную роль событий Парижской коммуны в истории русской общественной мысли, в идейном развитии русской литературы, в творчестве таких ее выдающихся деятелей, как Успенский, Щедрин, Некрасов.

В революционно-освободительном движении 70-х гг. определилась тенденция, которой принадлежало великое будущее, — рост рабочего движения. Эпоха подготовки революции, как и литература этой эпохи, поставила на очередь дня «рабочий вопрос» и — шире — вопрос о капитализме, об отношении к буржуазным нравам и идеалам. Первые выступления российского пролетариата относятся к 60-м гг. В те же годы появились и первые работы о зарубежном и российском пролетариате (Н. В. Шелгунова — «Рабочий пролетариат в Англии и Франции», 1861; В. В. Берви-Флеровского — «Положение рабочего класса в России», 1869). Уже в конце 60-х и в начале 70-х гг., а особенно в последующие десятилетия публикуются романы, повести и очерки о рабочем классе, о росте его самосознания, о начавшейся его борьбе. Образ рабочего появляется у Тургенева и Толстого, у Решетникова и Слепцова, у Гл. Успенского и Каронина, Наумова и Нефедова, Омулевского и Златовратского, Чехова, Гаршина и Короленко. Конечно, интерес к представителям рабочего класса, как и начавшийся интерес к марксизму, не ломал идеологическую концепцию названных писателей, не вел их к разрыву с общедемократической позицией. Как правило, они не отделяли промышленный пролетариат от прочих трудящихся, не видели в нем особого класса, а тем более такую силу, которая призвана историей переделать мир. И все же некоторые из них (Успенский, Тургенев, Каронин, Златовратский, Короленко) начинают прозревать в рабочем такие черты, которые в недалеком будущем обеспечат за ним авангардную роль в освободительном движении.

В 70-е гг. в пролетарском движении начали складываться новые черты, говорящие о росте самосознания и организованности формировавшегося рабочего класса. Возникают самостоятельные рабочие организации. В 1875 г. образовался «Южноросский-

ский союз рабочих», а в 1878 г. — «Северный союз русских рабочих». В уставе Южного союза (составлен Е. О. Заславским) и в программе Северного союза (составлена В. П. Обнорским и С. Н. Халтуриным) значительно влияние народнических идей. Но вместе с тем в названных документах было положено начало определения особых задач пролетариата, в них чувствовалось влияние социал-демократической программы, выработанной зарубежным рабочим движением, а также воздействие идей устава I Интернационала.

В 70-е гг. пробуждение российского рабочего класса вылилось в достаточно внушительную волну забастовок и стачек. В 1870 г. вспыхнула стачка на Невской бумагопрядильне — первое массовое выступление рабочих в столице. Она вызвала большое беспокойство в правительственных кругах. По «высочайшему повелению» Александра II был издан специальный циркуляр о борьбе со стачками. В 1872 г. возникла стачка на Кренгольмской мануфактуре — крупнейшем предприятии России. Она охватила несколько тысяч рабочих и сопровождалась столкновением с войсками. Г. В. Плеханов в воспоминаниях «Русский рабочий в революционном движении» рассказывает о петербургских стачках 1878—1879 гг.[52] В 70-е гг. появились первые воззвания и прокламации рабочих, раздались первые публичные выступления рабочих на судебных процессах. Широкую известность получила речь петербургского рабочего-ткача Петра Алексеева на суде (в особом присутствии Сената) 9 марта 1877 г. Она заканчивалась словами: «...подымется мускулистая рука миллионов рабочего люда <...> и ярмо деспотизма, огражденное солдатскими штыками, разлетится в прах». Эти слова В. И. Ленин охарактеризовал как «великое пророчество русского рабочего-революционера».[53] Речь Петра Алексеева неоднократно издавалась в вольной печати отдельными брошюрами, перепечатывалась в нелегальных сборниках и ходила в списках, она вызвала поэтические отклики в среде поэтов-революционеров (у С. Синегуба и Ф. Волховского).

К концу 70-х гг. в среде рабочих возникла идея создания собственной газеты. В 1880 г. руководители «Северного союза русских рабочих» основали первую революционную рабочую газету в России — «Рабочая заря», первый и единственный номер которой вышел 15 февраля 1880 г.

Рост активности и сознательности российского пролетариата оказал влияние на русских социалистов в России и за рубежом. Народники-революционеры и писатели, связанные с народнической демократией, вынуждены были в конечном счете признать, что рабочие по своему развитию стоят выше крестьян, они наиболее отзывчивы на социалистическую пропаганду, на призывы

---

[52] См.: *Плеханов Г. В.* Соч., т. 3. М.—Пг., 1923, с. 161—183.
[53] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 4, с. 377.

к борьбе за свои права. Неудивительно поэтому, что многие народники-практики в своей революционной борьбе и пропагандистской деятельности стремились опереться на рабочих. Народническая нелегальная газета «Земля и воля!» приветствовала возникновение «Северного союза русских рабочих», хотя и критиковала его программу за отступление от народнических идей.

Однако в 70-е гг. революционная борьба затронула совсем ничтожную верхушку рабочего класса. В. И. Ленин писал: «Его передовики уже тогда показали себя, как великие деятели рабочей демократии, но масса еще спала. Только в начале 90-х годов началось *ее* пробуждение, и вместе с тем начался новый и более славный период в истории всей русской демократии».[54]

4

В литературной критике и журналистике 70-х гг. шла сложная борьба идейно-эстетических течений. Рядом с революционно-народнической литературно-критической мыслью развивались литературные идеи либерального народничества. Продолжала также действовать публицистика и критика революционных просветителей, сложившаяся в 60-е гг. под влиянием идей Чернышевского и Добролюбова. Наконец, развернулась критика и журналистика буржуазно-либерального и реакционного направлений.

Если 1861 год был ознаменован программной статьей Чернышевского «Не начало ли перемены?», то наступивший в конце 60-х гг. новый этап в развитии литературной критики был ознаменован столь же важными для всей демократической литературы статьями Н. Щедрина «Напрасные опасения» (1868) и «Насущные потребности литературы» (1869). Автор указывает на то, что положительно-деятельные типы следует открывать и уяснять в народной среде, в этом «подлинном источнике, из которого должна источиться струя нового, живого русского слова».[55] Н. Щедрин говорит о «росте русского человека». Процесс этого роста происходит не только в среде интеллигенции («воспитывающей» части русского общества), но и в народе («воспитываемой среде»).

Проблему положительного героя Щедрин связывает с проблемой народной среды. И это следует понимать не только в том смысле, что деятельность передовой интеллигенции должна служить пробуждению народа, но и в том смысле, что в самом характере нового человека должны получить развитие лучшие национально-народные («мужичьи») черты.

М. Е. Салтыков отграничивает характер и миросозерцание разночинца-революционера от духовного мира «лишнего чело-

---

[54] Там же, т. 22, с. 72.
[55] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 9. М., 1970, с. 23—24.

века». Он отдает историческое должное герою «будирования», сомнения и отрицания, рефлексии и разочарования, но считает, что герой распутья полностью исчерпал себя. Возникла необходимость и возможность положительного, активного отношения к действительности. Появилась потребность в произведениях, в которых действующие лица ставятся в положение борцов. Период уяснения типа ненужного и лишнего, скучающего и слабого человека кончился, наступил период человека деятельного, активно вторгающегося в действительность. Главная его обязанность состоит в служении народу. Н. Щедрин ведет напряженную борьбу с антинигилистическим романом, в котором идеал революционера изображался как бессмысленное разрушение. Он осуждает и трактовку «новых людей» как «нищих духом аскетов, которые всю суть дела видят в нелепой проповеди воздержания».[56] Автор «Напрасных опасений» отвергает абстрактное, книжное изображение положительных героев как людей, предающихся рассуждениям о деле, но неспособных к деятельности. Щедрин ратует за полнокровное художественное изображение представителей революционной интеллигенции. Во второй половине 70-х гг. развернулась полемика «Отечественных записок» с «Делом», где печатались (как прежде в «Русском слове») романы и повести о «новых людях». Представители «Отечественных записок» не без основания упрекали романистов «Дела» в схематизме, в отрыве от реальной жизни, в беспочвенном оптимизме, в преувеличении роли необыкновенной личности.

В 1868 г. Н. Шелгунов также опубликовал программную статью «Русские идеалы, герои и типы». Как и Н. Щедрин, Шелгунов не разделял популярной народнической теории «героев» и «толпы», считая, что историю творят массы обыкновенных людей. Критик признал, что излишнее увлечение исключительной личностью (такое увлечение отразилось в некоторых романах о «новых людях» второй половины 60-х гг.) является «злом нашего времени». Русский роман и русская публицистика должны обратиться к «коллективному, социальному человеку» и показать, «каких результатов может достигать общество при коллективных усилиях множества простых людей».[57]

В конце 60-х—начале 70-х гг. развернулась дискуссия о Решетникове, о беллетристике шестидесятников в целом. В этой дискуссии отчетливо выявились не только революционно-демократическая и либеральная точки зрения в критике, но и народнические взгляды на литературу. Н. Щедрин («Напрасные опасения») и Н. Шелгунов («Глухая пора», «Народный реализм в литературе») опираются на творчество Решетникова, когда опровергают заявления либеральной критики об «оскудении» русской литературы, подчинившейся интересам «мужика».

---

[56] Там же, с. 27.
[57] См.: Шестидесятые годы. М.—Л., 1940, с. 185.

Народническая легенда о Решетникове, с одной стороны, была создана Скабичевским, представителем мещанского радикализма, а с другой — Ткачевым. Скабичевский отступал от революционно-демократической идеологии, расходился с Щедриным и сближался с либералами, характеризуя трудовой народ как «пеструю безликую толпу». Не зачеркивая положительного значения деятельности Решетникова, он отрицательно отзывался о его художественном методе, называя «Подлиповцев» не повестью или рассказом, а протоколом. Ткачев в статьях о беллетристах-демократах использовал их произведения для обоснования своей теории решающего значения революционного меньшинства. Он считал, что демократическая беллетристика допускает неоправданную идеализацию народа, что ее представители видят в народе какую-то великую силу, великие задатки.

Так развернулась борьба вокруг идейного «наследства 60-х годов». Вопрос об этом «наследстве» явился узловым в истории русской литературной критики, общественной и философской мысли пореформенной поры. Он получил полное научное разрешение лишь в работе В. И. Ленина «От какого наследства мы отказываемся?». Истоки этой борьбы уже наметились в условиях идейного разброда середины 60-х гг. в трактовке идей Чернышевского и Добролюбова со стороны Д. Писарева, В. Зайцева, П. Ткачева, а также беллетристов «Русского слова» и «Дела».

В вопросах теории (в том числе и в литературно-эстетической теории) народники сделали шаг назад, если их воззрения этого рода сравнить с позицией революционных демократов предшествующей поры. Правда, представители легального народнического направления не были едины в своем отношении к «наследству 60-х годов». Не все они допускали то опошление идей 60-х гг., на которое особенно откровенно и последовательно шла оппортунистическая газета «Неделя». Виднейший критик-народник Н. К. Михайловский враждебно встретил глумление беллетристов и критиков «Недели» над идеями Чернышевского и Добролюбова. Как демократ он многое сделал в борьбе с теориями «чистого искусства», с реакцией в литературе. Но если Добролюбов говорил, что смысл его деятельности — «призыв к революции», то Михайловский, поддерживая связи с революционным подпольем, считал необходимым все же подчеркнуть, что он не является революционером, а предпочитает путь реформ и рассчитывает на «благонамеренных представителей центральной власти», которые якобы способны стать на сторону народа в его борьбе с кулачеством и местной администрацией.

Народники-критики 70-х гг. сосредоточили особое внимание на преобразующей («утилитарной») роли искусства. Но этот важнейший вопрос эстетики они толковали субъективистски. Преобразующее значение искусства они отрывали не только от его познавательной основы, но и от творческой, активной роли масс в деле преобразования жизни. Бессильные в борьбе за измене-

ние действительности народники приписывали искусству роль вершителя судеб.

Эстетические суждения Н. Михайловского, А. Скабичевского и других деятелей народнической критики были связаны с субъективно-социологической концепцией. В литературе народники стали видеть, как говорил Н. Михайловский, «гласный нравственный суд», обязанность которого — критически оценить действительность с точки зрения соответствия ее идеалу. Такой подход к литературе определил основной критический принцип Михайловского. В его статьях социологический и идеологический анализ произведения подменялся анализом психологическим. Характерно для него, например, рассмотрение творчества Г. И. Успенского с точки зрения отвлеченной морали и психологии (правда и справедливость, болезнь «уязвленной совести» и т. п.).

А. Скабичевский в «Беседах о русской словесности» (1876—1877),[58] полемизируя с эстетикой Белинского и Чернышевского, утверждал, что назначение искусства заключается вовсе не в том, чтобы давать правдивое и всестороннее воспроизведение жизни. Если Н. Михайловский в искусстве видел выражение нравственной оценки явлений, стремление человека предписать им то или другое развитие в соответствии с идеалом, то и Скабичевский преимущественно говорил о том, что искусство не обсуждает и не решает вопросы действительности, а возбуждает волю, энергию и общественную страсть человека, ставит вопросы путем демонстрирования явлений жизни. Для такого возбуждения необходимо, чтобы искусство давало преувеличенное изображение. Художественное творчество, рассуждает Скабичевский, в том и состоит, что художник выделяет и ставит на первый план те явления и стороны жизни, которые его поразили. Их наиболее яркое воспроизведение он и должен иметь в виду, чтобы резче выставить их перед читателями.

Представители либерально-народнической газеты «Неделя» (1866—1901), проповедовавшей теорию «малых дел», отказ от революционной борьбы во имя «культурничества», откровенно и воинственно объявили поход против «наследства 60-х годов», смыкаясь не только с либералами, но и с реакционной, славянофильской идеологией, отражая точку зрения правого, оппортунистического мещанского народничества. Здесь наиболее характерными выступлениями по вопросам критики и эстетики были статьи В. Лесевича («Белинский и последующее развитие нашей критики»), К. Лавского («Русская литература в 1874 г.»), П. Червинского («Отчего безжизненна наша литература?»), Г. Радзиевского («Роль искусства») и других.

«Неделя» говорила об упадке современной ей литературы, называя главным его источником зависимость литературы и эсте-

[58] Печатались в «Отечественных записках». См.: *Скабичевский А.* Соч. в 2-х т., т. 2. СПб., 1895, с. 128.

тики от якобы одностороннего направления, господствовавшего в 60-е гг. Под этим односторонним направлением «Неделя» разумела материализм в философии и критике, реализм в искусстве, утилитаризм в этике, господство которых привело к отрицанию самостоятельной личности, к культу разума и забвению чувства, к преклонению перед объективным взглядом на мир. Основные «догмы» 60-х гг. оказали пагубное влияние на практическую деятельность интеллигенции. Принцип пользы привел ее к узкому эгоизму, а преклонение перед разумом — к книжным теориям, чуждым народу. В результате интеллигенция, художественная литература оторвались от народа, писатели создали ложные произведения о народе. В такой грех впал, например, по мнению «Недели», Г. Успенский и другие представители демократической литературы 60—70-х гг.

Подхватив идеи «почвенников», «Неделя» считала, что деревня должна вдохнуть жизнь в дряхлую и бездушную интеллигенцию, лишенную чуткости к правде «любвеобильного сердца». В этой связи «Неделя» утверждала, что надежды на появление русского Инсарова потускнели. Действительных героев литературы следует искать в деревне. Создадут их не писатели, следующие традициям 60-х гг., а «корифеи»: Достоевский, Толстой, Тургенев. «Неделя» особенно высоко ставила Достоевского, который уверовал в нравственную чистоту души русского мужика.

«Неделя» выступала против «Отечественных записок», их требования высокого общественного служения искусства. Газета Гайдебурова толковала о необходимости в искусстве смеха ради смеха, об «очищении» художественного смеха от социального смысла, от сатирического направления. Подобные призывы были обращены против традиций Белинского и Герцена, указавших на революционную роль смеха в отрицании изживших себя общественных отношений и утверждении новых порядков.

Либеральные круги русского общества, критики и литераторы этого направления ориентировались на журнал «Вестник Европы», основанный в 1866 г. профессором истории М. Стасюлевичем. На его страницах выступили Н. Костомаров, С. Соловьев и другие историки. А. Пыпин здесь опубликовал свои работы «Очерки общественного движения при Александре I», «Характеристика литературных мнений от 20-х до 50-х годов» (1871) и статью о Белинском (1874). П. Анненков в «Вестнике Европы» напечатал в 1873 г. статью «А. С. Пушкин», Алексей Веселовский — «Западное влияние в русской литературе».

И. С. Тургенев в журнале Стасюлевича выступил с романом «Новь» и с рядом других произведений последних лет жизни («Стихотворения в прозе», «Литературные и житейские воспоминания» и др.). Гончаров в 1869 г. поместил в «Вестнике Европы» «Обрыв». Романы П. Боборыкина («Полжизни», «Китай-город» и др.), Г. Данилевского («Девятый вал», 1874; «Мирович», 1879, и др.), произведения Потехина (комедия «Выгодное пред-

приятие», повести «Хворая», «На миру», «Побеги», роман «Около денег», 1874, и др.) заняли видное место в литературно-художественном отделе «Вестника Европы». На его страницах появлялись и имена Салтыкова-Щедрина, Д. Мамина (Сибиряка), Эртеля и других. Из поэтов в «Вестнике Европы» печатались А. Жемчужников, А. Апухтин, А. Плещеев, П. Вейнберг, а позднее — символисты.

В 70-е гг. буржуазно-дворянский реакционный лагерь (М. Катков, В. Мещерский, А. Суворин), а также славянофильская критика (Н. Страхов, И. Аксаков) безоговорочно и злобно отрицали революционно-демократическое наследство 60-х гг.

В статье «Карьера» В. И. Ленин охарактеризовал основные этапы того пути, который прошли представители антидемократической идеологии второй половины XIX в. Поворот либерально настроенного Каткова к реакции во время первого демократического подъема в России (начало 60-х гг.). Поворот к реакции либерального, даже демократического журналиста Суворина во время второго демократического подъема (конец 70-х гг.),[59] тогда как начал Суворин в 50—60-е гг. с симпатий к Белинскому и Чернышевскому. Поворот русских либералов к реакции после третьего демократического подъема в России (начало XX в.). «Катков — Суворин — „веховцы“, это все исторические этапы поворота русской либеральной буржуазии от *демократии* к защите реакции, к шовинизму и антисемитизму“».[60]

Центром антидемократической литературы, критики и публицистики второй половины XIX в. явился журнал «Русский вестник», издававшийся с 1856 по 1887 г. в Москве М. Н. Катковым. Журнал буквально обрушивался на творчество шестидесятников, продолжателей гоголевского направления. На его страницах давались резко отрицательные отзывы о Решетникове, Некрасове, Н. Успенском и Г. Успенском, о беллетристах-народниках. Народовольческое движение журнал Каткова называл «политическим развратом».[61]

«Русский вестник» пользовался большой популярностью среди реакционных групп дворянства, чиновничества и буржуазии. Царское правительство также внимательно следило за журналом и прислушивалось к его голосу. Этим следует объяснить значительное количество подписчиков (оно доходило до 5 тысяч).

На страже идей революционной демократии, традиций Белинского, Чернышевского и Добролюбова, демократической беллетристики стояли обновленные «Отечественные записки», которые

---

[59] «Новое время» возникло в 1868 г., в 1876 г. оно перешло в руки Суворина.

[60] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 22, с. 44.

[61] См.: *Щербань Н. В.* Политический разврат: народовольство и народовольцы (террористы). — Рус. вестник, 1887, № 8 и далее. — Катков выступил с отзывом о романе «Что делать?» в связи с деятельностью террористов.

вели борьбу с консервативной журналистикой, с антинигилистической беллетристикой и реакционной критикой. Положительную роль в этой борьбе сыграл и петербургский журнал «Дело» (1866—1888). Официальными редакторами этого журнала, продолжившего линию запрещенного «Русского слова», были Н. Шульгин (до 1880) и П. Быков, но фактически им руководил Г. Благосветлов. Главными сотрудниками «Дела» выступали Н. В. Шелгунов, П. Н. Ткачев, Д. Д. Минаев, А. К. Шеллер-Михайлов, В. В. Берви-Флеровский, К. М. Станюкович и др.

В 1868 г. «Отечественные записки» перешли от Краевского к Некрасову, в качестве его соредакторов выступили Щедрин и Елисеев, а после смерти поэта главным редактором стал Щедрин, в редакцию журнала вошел и Н. К. Михайловский. Вокруг истории обновления журнала разгорелась полемика. Некоторые из прежних сотрудников «Современника» (Антонович, Жуковский) делают злой и ни на чем не основанный выпад против Некрасова. Они пытаются очернить всю его поэтическую и журнальную деятельность, которая будто бы всегда была на поводу у правительственных кругов. Поэтому нет якобы ничего удивительного в том, что поэт пришел к сотрудничеству с Краевским.[62]

Демократический лагерь смотрел на «Отечественные записки» как на продолжение «Современника» и всячески их поддерживал. Некрасов поставил задачу объединения распыленных после закрытия «Современника» и «Русского слова» демократических литературных сил. Популярность журнала неуклонно растет, его тираж в 70-е гг. достиг 8 тысяч экземпляров (в 1868 г. — 5 тысяч). В журнале приняли деятельное участие Н. Щедрин, Н. Некрасов, Г. Успенский, А. Островский, Ф. Решетников, П. Якушкин, Н. Михайловский, Д. Минаев, В. Зайцев, Н. Курочкин, А. Плещеев, А. Жемчужников, Д. Писарев, В. Слепцов и другие. Здесь выступают писатели-народники Н. Каронин, Н. Златовратский, П. Засодимский, отчасти Н. Наумов. В «Отечественных записках» начали свою литературную деятельность Д. Мамин-Сибиряк и В. Гаршин.

В критических статьях и очерках «Отечественных записок» развенчивались «почвенническая» идеология, реакционная беллетристика и критика «Русского вестника». «Отечественные записки» противодействовали попыткам возродить теорию «чистого искусства». Когда в 1883 г. появилась статья П. Боборыкина «Наша литературная критика»,[63] где он выступил в защиту этой теории, то «Отечественные записки» ответили на нее «Письмом в редакцию» Постороннего (т. е. Н. Михайловского).[64] Журнал Щедрина боролся и против натурализма. В противоположность

---

[62] См. «Материалы для характеристики современной русской литературы», выпущенные Антоновичем и Жуковским в 1869 г.

[63] Наблюдатель, 1883, № 1.

[64] Отеч. зап., 1883, № 3.

журналу Каткова «Отечественные записки» давали положительную оценку деятельности писателей-демократов. Особенно важной была защита Некрасова от либеральных и реакционных измышлений по поводу его деятельности.

«Отечественные записки» 70-х гг. выступили против буржуазных критиков Маркса с защитой его экономического учения. Выдающимся событием в идейной жизни России следует признать легальное издание в Петербурге русского перевода первого тома «Капитала» (1872). Он был осуществлен Г. Лопатиным и Н. Даниельсоном. «Отечественные записки» опубликовали статью Михайловского «По поводу русского издания книги К. Маркса». В ней идеолог легального народничества обходит молчанием революционную историко-философскую концепцию марксизма, однако он сочувственно говорит о творце «Капитала». В 1877 г. либеральный «Вестник Европы» опубликовал статью скатившегося к либералам бывшего сотрудника «Современника» экономиста Ю. Жуковского «К. Маркс и его книга о капитале». Статья содержала яростные нападки на Маркса.

Другой бывший участник «Современника». М. Антонович, выпустил брошюру «О теории ценности», в которой невежественно отрицал оригинальность экономического учения Маркса, называл его «рикардистом». «Отечественные записки» выступили с защитой Маркса от подобных фальсификаций и нападок. В 1877 г. появилась статья Михайловского «Карл Маркс перед судом Ю. Жуковского». Он показал несостоятельность буржуазного экономиста в борьбе с экономической теорией Маркса. Вместе с тем Михайловский неверно толковал историко-философское учение Маркса. Это вызвало известное письмо последнего в редакцию «Отечественных записок», которое, однако, не было отправлено и увидело свет лишь после смерти Маркса на страницах нелегального «Вестника народной воли» (1886). Это письмо Маркса получило положительный отклик со стороны сотрудника «Отечественных записок» Г. Успенского. Важным было и выступление на страницах «Отечественных записок» Н. Зибера («Несколько замечаний по поводу статьи Ю. Жуковского „К. Маркс и его книга о капитале“»). Автор защищал историко-философскую систему Маркса, хотя и не понимал ее революционной сущности. В журнале Щедрина в 1882 г. выступил с оценкой Маркса и Плеханов (Г. Валентинов), который впервые дал правильное освещение марксистской теории и опроверг буржуазные и народнические ее толкования.

В «Отечественных записках» были сложные идейные отношения. В журнале принимали участие не только революционные демократы. На страницах журнала были опубликованы принципиальные теоретические работы революционных и либеральных народников: Лаврова, Михайловского, Южакова. Следует говорить о своеобразии демократических позиций «Отечественных записок» 1868—1884 гг. Революционных демократов и демократов-на-

родников объединяла общность их крестьянско-демократических позиций. Это давало им возможность совместно выступать по многим вопросам теории и литературной критики против либеральных и реакционных направлений. Вместе с тем в редакции «Отечественных записок», особенно во второй половине 70-х гг., были и серьезные разногласия, шла внутренняя борьба. Щедрин отрицательно отзывался о работах Лаврова, презрительно говорил о Воронцове (В. В.) и Южакове, был недоволен участием в журнале писателей Боборыкина и Мордовцева, понимал ограниченность мировоззрения Михайловского.

Литературно-общественное движение 70-х гг. никак не исчерпывается народничеством. И в это десятилетие развивалась литература без всякой «примеси» народничества. Центральными фигурами этого направления в прозе был Щедрин, в поэзии — Некрасов, в публицистике — Шелгунов. И характерным фактом литературного движения 70-х гг. явилось плодотворное в целом сотрудничество в журнале «Отечественные записки» представителей революционно-просветительской демократии с писателями и публицистами народнического направления.

5

К исходу 70-х гг. в России сложилась вторая революционная ситуация (1879—1881). Это был канун перехода от народничества к марксизму. К. Маркс и Ф. Энгельс считали, что Россия «давно уже стоит на пороге переворота, и все необходимые для этого элементы уже созрели».[65] Важнейшим элементом нового революционного прибоя явилось дальнейшее массовое обнищание крестьянства, вызванное углубляющейся капитализацией деревни и аграрным кризисом конца 70-х гг., обременением крестьянства дополнительными налогами в связи с войной 1877—1878 гг., плохим урожаем 1879 г. и катастрофическим недородом в 1880 г.

Журнал «Черный передел» сообщал о том, что русско-турецкая война оживила у крестьян слухи о новом Положении, мечты о сплошном переделе земли. Вторая революционная ситуация ознаменовалась значительным подъемом рабочего движения, вызванным понижением заработной платы, ростом безработицы в связи с наметившимся застоем в экономической жизни страны. Если в 1859—1861 гг. было всего 65 стачек, то за один только 1879 г. их насчитывалось уже 60. В начавшемся движении российского пролетариата сказалось не только воздействие идей устава I Интернационала. В среде рабочих жила и память о борьбе парижских коммунаров. «Гром парижских пушек, — писал В. И. Ленин, — разбудил спавшие глубоким сном самые отсталые

[65] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 34, с. 229.

слои пролетариата и всюду дал толчок к усилению революционно-социалистической пропаганды».[66] Передовые рабочие еще до 1883 г. начали изучать марксизм, некоторые из них нелегально побывали за границей. Примечательно, что, даже будучи народником, Плеханов в 1879 г. советовал не забывать, что городские рабочие представляют собой «целое», а рабочий вопрос приобретает «самостоятельное значение».[67]

Активизировалось и либерально-конституционное движение, господствующими формами которого явились всякого рода легальные собрания, речи, обращения к представителям самодержавной власти. Самая радикальная программа оппозиционного либерализма конца 70-х гг. сводилась к требованию свободы слова и печати, гарантии личности, созыва учредительного собрания. И все это сочеталось с воинственно-враждебным размежеванием с революционным лагерем, с программами подлинно демократического преобразования России. Либеральное общество еще раз, как и в 1859—1861 гг., продемонстрировало свою «политическую незрелость, неспособность поддержать борцов и оказать настоящее давление на правительство».[68]

Если принять во внимание, что крестьянские волнения во время второй революционной ситуации далеко не получили того опасного размаха, который наблюдался в 1861 г., а выступления рабочих 70-х гг. не могли еще вылиться в единую и широкую организованную борьбу, то следует признать, что самой грозной силой для царизма оказалась революционная интеллигенция, вступившая к концу 70-х гг. на путь политического террора. Этот путь открыла Вера Засулич, которая 24 января 1878 г., на другой день после окончания процесса 193-х, стреляла в петербургского градоначальника Трепова. 4 августа того же года С. М. Кравчинский убил шефа жандармов Мезенцова. Наконец, 2 апреля 1879 г. последовало покушение А. К. Соловьева на Александра II. Развернулась героическая схватка горстки представителей «заговорщицкого социализма» [69] — народовольцев — с правительством. «Народная воля» вынесла смертный приговор Александру II. 5 февраля 1880 г. Степан Халтурин организовал взрыв столовой в Зимнем дворце. Однако назревший революционный кризис не стал и не мог стать по условиям того времени «поворотным пунктом» в истории России. Убийством Александра II (1881) революционеры-народники бесповоротно исчерпали все свои возможности; пробуждения народной революции они не могли вызвать. «Русский террор, — писал В. И. Ленин, — был и остается специфически интеллигентским способом борьбы <...> факты свидетельствуют неопровержимо, что у нас индивидуальные политические убийства

---

[66] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 20, с. 222.
[67] См.: *Плеханов Г. В.* Соч., т. 1. М., 1923, с. 69.
[68] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 5, с. 39.
[69] Там же, т. 4, с. 247.

не имеют ничего общего с насильственными действиями народной революции».[70]

«Партия самодержавия», преодолев растерянность и колебания, вступила на путь разнузданной реакции, захватившей все сферы жизни. Вдохновителями этого курса явились обер-прокурор Синода К. Победоносцев и министр внутренних дел, шеф жандармов Д. Толстой, непримиримый противник буржуазных реформ 60—70-х гг. Недаром Лесков назвал это время «пошлым пяченьем назад». Однако и после 1881 г. были деятели, которые с честью держали знамя русской демократии, вели борьбу с либерализмом и реакцией, с ренегатством и идеализмом. В выполнении этих задач особенно важна роль Щедрина, Успенского и Чехова, для которых 60—70-е гг. были святым временем. Они не могли допустить, чтобы всякого рода «человечки-суслики» узурпировали и опошлили идеи героического поколения — «отцовское и дедовское наследие».

Годы реакции ознаменованы переоценкой когда-то популярных верований. Шел процесс выработки нового понимания задач борцов с самодержавием. Изживший себя крестьянский утопический социализм, распадавшаяся народническая демократия уступали место все более распространявшемуся социал-демократическому мировоззрению. Революционеры России впервые в истории освободительного движения приобретали надежную «почву» в массовом рабочем движении.[71] Все эти глубинные социальные и идейные сдвиги нашли наиболее яркое отражение в первых работах Г. В. Плеханова, вступившего на путь марксизма, — в его предисловии к им же сделанному переводу «Манифеста Коммунистической партии» (1882), в его книгах «Социализм и политическая борьба» (1883) и «Наши разногласия» (1885). Он же возглавил и социал-демократическую группу «Освобождение труда».

Вторая революционная ситуация не осталась бесследной и для русской литературы. Знаменательны идейно-художественные искания Островского заключительного периода его деятельности, бурное нарастание сатиры в произведениях Лескова, развенчание Щедриным основ общества того времени — семьи, собственности, государственно-административного аппарата, религии. Последний роман Достоевского «Братья Карамазовы», с потрясающей глубиной изобразивший «всеобщее обособление» людей, одушевлен поисками путей «восстановления погибшего человека». В конце 70-х и в начале 80-х гг. Толстой завершает переход на позиции многомиллионных крестьянских масс. Автор «Исповеди» (1882) выдвинул такие требования по аграрно-крестьянскому вопросу, которые непосредственно шли от самого крестьянства и перекликались с программными положениями русских революционеров. Называя наследие Толстого зеркалом русской революции,

---

[70] Там же, т. 9, с. 130.
[71] См.: там же, т. 38, с. 75.

В. И. Ленин имел в виду, помимо всего прочего, и то, как художник трактует аграрный вопрос, так как именно этот вопрос, по замечанию В. И. Ленина, «составляет основу буржуазной революции в России и обусловливает собой национальную особенность этой революции». И далее В. И. Ленин разъясняет: «Сущность этого вопроса составляет борьба крестьянства за уничтожение помещичьего землевладения и остатков крепостничества в земледельческом строе России, а следовательно, и во всех социальных и политических учреждениях ее».[72]

В сущность крестьянского вопроса в пореформенной России проник и Щедрин. Он понимал, что затаенные мечтания крестьянских масс прикованы к помещичьим землям. Ликвидация помещичьего землевладения — таково заветное и неистребимое желание крестьянства. Глеб Успенский создал такую социологическую и философско-этическую концепцию «власти земли», которая обосновывала неизбежность крестьянской войны за землю, неизбежность сплочения крестьян в этой войне, а затем писатель «бежит» от «источника» — из деревни — и обращается к «бродячей Руси», к изображению переселенцев, полупролетарских масс, выгнанных из деревни «адской нуждой». Сама российская действительность влекла художника-публициста на этот путь. Процесс раскрестьянивания — в смысле экономическом и в смысле духовном — захватил к 80-м гг. до 30% всех крестьянских хозяйств. В те же годы складывается новая школа реалистов, представленная Гаршиным, Чеховым и Короленко, которая вносит в классический реализм новаторские черты, вызванные условиями вступления России в непосредственно *предреволюционный* период своего развития.

---

[72] Там же, т. 16, с. 403.

ШКОЛА БЕЛЛЕТРИСТОВ-РАЗНОЧИНЦЕВ 60-х годов

1

В условиях первой революционной ситуации 1859—1861 гг. складывалось оригинальное течение демократической беллетристики, представленное плеядой писателей-разночинцев — Н. Г. Помяловским (1835—1863), В. А. Слепцовым (1836—1878), Г. И. Успенским (1843—1902), Н. В. Успенским (1837—1889), Ф. М. Решетниковым (1841—1871), А. И. Левитовым (1835—1877), М. А. Вороновым (1840—1873) и др. Их обычно называют беллетристами-шестидесятниками.

Начало рассматриваемой беллетристики было положено Н. Успенским, который с первым своим рассказом «Старуха» выступил в 1857 г. Затем последовали произведения Помяловского «Данилушка» (1858—1859), «Вукол» (1859), а в 1861—1862 гг. начали свой творческий путь Решетников, Левитов, Гл. Успенский. Большинство своих произведений они опубликовали на страницах «Современника» и «Отечественных записок», «Русского слова» и «Дела». Художественное наследие каждого из них, разумеется, имеет ярко выраженные индивидуальные черты. Некоторые из этих черт точно определил М. Горький, когда говорил о трепете «гнева и отвращения» у Гл. Успенского, о «хмельной», «многословной лирике» Левитова, когда называл Н. Успенского «озлобленным и грубым „натуралистом“», Слепцова «осторожным и скромным скептиком», Решетникова «мрачным», а Помяловского «талантливым и суровым реалистом».[1]

Индивидуальные особенности выражены у рассматриваемых беллетристов и во многом другом. Н. Успенского, например, характеризует присущий его очеркам и рассказам своеобразный «анекдотизм» в разработке сюжетов и характеров, что отражало бестолковщину, дикость народной жизни, фантастичность народных представлений («Змей», 1858). Ядовитая ирония и беспощад-

[1] *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 25. М., 1953, с. 347.

ная, суровая сатира Слепцова противоположны шутливо-иронической манере и лирически мягкому таланту Левитова, хотя последний создавал и сатирические произведения. Углубленный психологический анализ Помяловского, слившийся с задушевным лиризмом, отличал автора «Мещанского счастья» (1861) от других беллетристов-демократов и давал Н. Г. Чернышевскому основания говорить о гоголевско-лермонтовской силе таланта этого писателя. Молодой Гл. Успенский выделялся в рассматриваемой плеяде своим «физиологическим натурализмом», веселым, задорным юмором, который, однако, постепенно уступал место юмору печальному и скорбному.

Решетникова, как и некоторых других беллетристов-шестидесятников, порой воспринимали в отечественной и зарубежной критике в качестве писателя-натуралиста, предшественника Золя. Шарль Нейруд, например, в предисловии к французскому переводу «Подлиповцев» обосновывал именно эту точку зрения.[2] Е. Н. Эдельсон свою статью о беллетристах-шестидесятниках, опубликованную в «Библиотеке для чтения» (1864, № 3), назвал «Современная натуральная школа». Советская историко-литературная наука[3] отклонила такое толкование, показав, что писатели демократического течения 60-х гг. по своему творческому методу, по писательской позиции и общему мировоззрению не были натуралистами. Они преклонялись перед точными фактами, перед «голой правдой», перед анализом, обращали особое внимание на экономические и нравственные «гнойные язвы» общества, рассматривали творческую работу как эксперимент или исследование, — все это сближало рассматриваемых литераторов с натуралистами, но сближало преимущественно терминологически, по приемам, по средствам изображения, а не по методу, не по внутренним органическим качествам их реализма, эстетики и мировосприятия.

В произведениях Н. и Г. Успенских, Помяловского, Воронова и Решетникова встречаются, конечно, случаи увлечения жаргонами и диалектами, натуралистическими зарисовками быта и сцен, но эти порой неоправданные излишества или изживались по мере роста писателя, или же натуралистические приемы и формы более органически ассимилировались, объяснялись самой жизнью и становились особенностью их реализма. Опыт творческой работы шестидесятников-демократов подтверждает, что натуралистические приемы воспроизведения могут успешно, плодотворно трансформироваться и ассимилироваться реалистами, служить реалистическому методу, что они оправданы, когда у беллетриста речь идет об уродливых, «гнойных» сторонах жизни, о быте

---

[2] *Réchetnikov Th.* Ceux de Podlipnaia. Roman trad. du russe par Neyroud. Paris, 1888.

[3] См., например: *Ждановский Н. П.* Особенности реализма писателей-демократов 60-х годов XIX в. — В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969, с. 337 и далее.

и обитателях «дна», ночлежных и работных домов, проституции, «мастеровщине». Натуралистический цинизм своих некоторых описаний бурсы Помяловский объяснил именно цинизмом («до последнего предела») самой жизни. Но писатели-демократы не были объективистски бесстрастными регистраторами фактов и документов. Позитивизм, столь характерный для позиции натуралистов, фетишизирующих детерминизм, был им чужд. Они не подменяли социологию физиологией и не были фаталистами в объяснении отношений человека и среды, а выступали убежденными просветителями, писателями-социологами, в центре внимания которых — люди труда, их трагические судьбы. Сознательное служение им, стремление облегчить их положение, вмешаться в ход жизни, дать ей определенную оценку, призыв к переделке социально-экономических отношений как путь к изменению положения и сущности человека — все это воодушевляло шестидесятников-демократов, придавало их произведениям высокую и открытую тенденциозность. «Я задумал, — писал Решетников Некрасову о «Подлиповцах», — написать бурлацкую жизнь с целью хоть сколько-нибудь помочь этим бедным труженикам <...> Вы не поверите, я даже плакал, когда передо мною очерчивался образ Пилы во время его мучений».[4] Такая установка и подобные признания невозможны в устах натуралиста. Народная беллетристика 60-х гг. взывала к совести русского образованного общества. Ее создатели ставили перед собой задачу, как говорил Горький в каприйских лекциях по русской литературе, «просветить мужика, воскресить в нем человека».[5] Они чувствовали перед трудовым народом моральную ответственность. Его страдания и бедствия были вместе с тем и личной болью писателей. Автор-рассказчик в их художественной системе слился с героем, с человеком из народа. Ничего подобного не могло быть у натуралистов.

Оригинальны тематика, герои и беллетристические жанры у каждого из писателей-демократов. Они обогатили арену реализма, расширили «реальную правду», а на этой основе создали и новые прозаические жанровые образования, новый тип повествования. Решетников создал народный роман, изображающий всероссийское разорение крестьянства, становление в среде бродячего рабочего люда нового поколения людей с пробуждающимся общественным самосознанием, с формирующимся чувством собственного человеческого достоинства. Имя Решетникова навсегда сохранится в истории русской литературы как имя первого бытописателя уральского рабочего класса, заводской жизни, создателя «рабочей трилогии» («Горнорабочие», 1866; «Глумовы», 1866—1867; «Где лучше?», 1868). Глеб Успенский 60-х гг. изображал преимущественно мещанско-чиновничью провинциальную Русь, «мастеровщину», но в канун 70-х гг. он обратился к исследованию

---

[4] *Решетников Ф. М.* Полн. собр. соч., т. 6. Свердловск, 1948, с. 350.
[5] *Горький М.* История русской литературы. М., 1939, с. 219.

«просияния ума» в толпе, к воспроизведению мыслей и поведения рабочего, осознавшего «механику» несправедливого строя жизни («Разоренье», 1869). Помяловский вошел в русскую литературу как основоположник социально-психологической повести, в центре которой — образованный разночинец. Автор «Мещанского счастья» первый столкнул осознавшего себя героя-плебея с помещичьей средой, занялся разъяснением отношения разночинства и барства. Слепцов в «Трудном времени» (1865) пошел дальше по этому же пути, создав образ разночинца-революционера в том же помещичьем окружении, но близкого народу и черпающего в народной жизни опору для своего поведения, материал для своих критических идей. Воронов, напротив, рисует судьбу рядового разночинца, он бытописатель также дна городской жизни — болота, трущоб и вертепов. «Все, что только есть в мире циничного, преступного, глубоко оскорбляющего человеческое достоинство, что унижает людей до скотов и гасит в них даже самые последние, микроскопические искры разума и воли, — все соединилось в этой вонючей помойной яме на погибель слабого человека».[6] Эти слова характеризуют позицию писателя, его понимание трагедии обитателей «дна».

Однако за индивидуальными чертами творческого облика каждого из шестидесятников легко просматриваются и общие для них особенности. Последние выражаются и в способах реалистического воспроизведения социальной действительности, и в средствах ее «озарения», и в понимании главной драмы жизни своего времени, и в общественной, эстетической позиции беллетристов. При этом необходимо иметь в виду, что индивидуальное начало — и опыт личной школы жизни, и особенности дарования — служило общему, входило в процесс складывания типических черт всего течения демократической беллетристики. И это вполне естественно, если принять во внимание, что создателями этого течения были разночинцы, люди одного поколения, одной социальной судьбы, единого в своем многообразии опыта жизни. Что же касается индивидуального выражения их художественных дарований, то они развивались под воздействием возникающих в то время общих задач литературы, а также и под влиянием определенных литературных традиций.

Нетрудно заметить, что наследие демократов-шестидесятников глубоко связано с традициями Гоголя, особенно с традициями натуральной школы, с «физиологиями» 40-х гг. Их произведениям присущи разнообразные формы комического, они широко пользуются средствами юмора, иронии и сатиры. Разрабатываемые ими сюжеты, отдельные ситуации по своей необычности порой граничат с фантастическим, анекдотическим, воспринимаются как забавные истории. Но на «дне» этого смешного всегда много

---

[6] *Воронов М.* Болото. Картины петербургской, московской и провинциальной жизни. СПб., 1870, с. 341.

драматизма и грусти, горечи и печали. Поэтому в сюжетах шестидесятников совершаются переходы комического в трагическое. Их очеркам и рассказам присуще также сатирическое изображение действительности. Все эти разнообразные переходы юмора в сатиру, комического в трагическое, слияние патетики и лиризма с сатирой, с скорбным тоном живо напоминают художественную манеру Гоголя и некоторых писателей его школы.

Течение демократической беллетристики 60-х гг. характеризуется смелыми новаторскими завоеваниями, значительно обогатившими русский художественный реализм в целом.

Шестидесятники создали особое течение или школу в русском критическом реализме. Они остро и воинственно осознавали свою противоположность либерализму, дворянской литературе и эстетике. В их произведениях встречаются прямые и порой довольно язвительные иронические замечания против, как говорил Горький, «старой дворянской литературной церкви». Правда, демократы понимали выдающееся общественное значение своих великих предшественников. В «Лирических воспоминаниях Ивана Сизова» (1863) Левитов от своего лица заявляет: «От грома уст Пушкина и Гоголя, Лермонтова и Белинского, сразу, без необходимых потяжек и зевоты, глушь встала на ноги и пошла».[7] Некоторые из беллетристов-разночинцев испытали сильнейшее воздействие Гоголя (особенно Левитов), а также и Лермонтова (Помяловский). Но вместе с тем сюжеты и типы, созданные Пушкиным и Лермонтовым в «Дубровском» и «Герое нашего времени», подвергаются в некоторых случаях (у того же Левитова, например) осмеянию. И герои этих литераторов, особенно думающая над своей судьбой Надя Дорогова, а также и проницательный нигилист Череванин (у Помяловского), противопоставляют два образа жизни и два способа ее изображения. С одной стороны, речь идет о жизни, воссозданной И. С. Тургеневым в «Дворянском гнезде» или «Накануне» (здесь высокие любовные драмы), а с другой — о том мире, в котором живут герои Помяловского («у нас и любви нет»; «нет дуэлей»; «у нас выйдет простенький роман с веселенькими пейзажиками вместо трагических событий»). И дело не ограничивалось только литературно-эстетическими декларациями. Беллетристические способы воспроизведения и оценки жизни, вводимые шестидесятниками, обновляли или разрушали привычные жанровые формы и сюжетные построения. Вместо любовных перипетий — выяснение отношений хозяина и работника, этот господствующий «экономический национальный закон», как говорит Помяловский. Предметом романа становится русская простонародная жизнь, которая в условиях перевала русской истории давала, по убеждению Н. Щедрина, богатый материал для романа, в основе которого — конфликт между трудом и капиталом, драматический процесс пробуждения самосозна-

[7] *Левитов А. И.* Соч., т. 1. М.—Л., 1932, с. 704.

ния трудящихся. Изучение, как говорил Горький, «всех участников жизни», а не только избранных, исследование «гнойной язвы» общества, типическое изображение голой, неподдельной правды — таковы задачи, которые ставили перед собой литераторы-демократы и которые оказали позднее воздействие на формирование писательской позиции Горького. Роман широко и органично вобрал в себя очерк социально-экономической жизни, факты статистические, этнографические и исторические. «Трудное время» Д. И. Писарев назвал «сельскими картинами» (подзаголовок его статьи «Подрастающая гуманность»).

Представители демократического течения 60-х гг. реформируют прозаические жанры, в частности очерковый жанр. Их не вполне удовлетворяла эта форма, сложившаяся в школе Гоголя 40-х гг. И вместо очерка в его классических формах представители «плебейского течения» часто создают «маленькие отрывочки», «письма», «листки, вырванные из чего нибудь», эскизные зарисовки, «дорожные заметки», типы и сцены, диалоги и т. п. Но все же очерк широко распространился и в беллетристике демократов, приобретя здесь новые черты, иной колорит, другую структуру.

Очерк «натуралистов» 40-х гг. основывался обычно на изображении конкретного факта, конкретного лица. Их интересовал человек определенной профессии, как например в классическом очерке Д. В. Григоровича «Петербургские шарманщики». Некоторые из писателей-демократов продолжили эту традицию. Таков очерк молодого Гл. Успенского «Старьевщик» (1863). Но даже и в этом очерке заметно нечто существенно новое. Григорович изобразил шарманщика как человека данной профессии, данного бытового уклада. Успенский же дал обобщающую биографию старьевщика как социально-психологического типа. Показ народных нравов, обычаев и народной психологии, занятий, семейных отношений, разнообразных психологических типов из народа, что было так характерно для «физиологической» беллетристики 40-х гг., у шестидесятников дополняется изображением социально-экономических отношений и социальных типов. Перестраивается вся структура очерка. На первый план в нем, как и в романе (у Решетникова), в повести (у Слепцова), выдвигается народная среда, коллективный герой, человек толпы, художественное изображение которых сливается с самораскрытием образа автора, с комментарием, с лирическими отступлениями, с публицистикой. Главное в очерке шестидесятников — не фотография, описание и классификация, а сцены, диалоги, социально острые ситуации и столкновения, сопровождающиеся авторскими рассуждениями, выводами и оценками. Сердцевиной очерка является зачастую самый обыденный, самый незначительный, иногда даже анекдотический случай из повседневной народной жизни. Именно на этой основе строят, к примеру, свои очерки Н. Успенский («Проезжий», 1861) или Слепцов («Свиньи», 1864). Но этот мелочный факт пи-

сатели-демократы изображают в таком озарении, под таким углом зрения, что невольно возникают обобщения, типизация, позволяющие судить о «механизме» жизни, об экономическом, социальном и правовом положении народа, о его самосознании. И к народу они подошли совсем не с той стороны, которая была предметом особого, любовного внимания писателей «натуральной школы». В их произведениях ощутима последовательно просветительская точка зрения на народ. И она противостояла не только Григоровичу, но и будущему народничеству, представители которого нередко идеализировали крестьянские массы, впадали в сентиментальный тон, превозносили мирские порядки, верили в спасительность общины. Но «какие такие устои могут быть у бедняка, у человека голодного?» — спрашивал Левитов в 70-е гг.[8] Это было смелой и обоснованной дерзостью, разрушающей привычные представления. Стало жизненным делом в условиях вызревания революционной обстановки в стране указать на «глуповство» народа: на рутинность и рабство души, суеверия, умственную дремоту и пассивность, непонимание своих интересов и незнание, как защитить себя. Это и есть «правда без всяких прикрас», революционизирующую силу которой великолепно почувствовал и проницательно растолковал глава революционно-крестьянской демократии Н. Г. Чернышевский.

С опытом работы писателей-разночинцев считались Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев и Л. Н. Толстой, а позже и Горький. Автор «Подростка» признавал, что «Решетниковы выражают мысль необходимости чего-то нового в художническом слове»,[9] но вместе с тем он решительно отвергал, как ему казалось, дагерротипическое воспроизведение действительности у Н. Успенского. Тургенев в произведениях Решетникова почувствовал такую правду, которая «дальше идти не может», и признал в авторе «замечательный талант».[10] Предполагая в Слепцове большой талант, Тургенев признался, что его «Питомка» (1863) «пробирает до мозга костей».[11] Но в целом оценивая разночинную беллетристику 60-х гг., автор «Отцов и детей» давал ей отрицательную характеристику, считая, что Решетниковы, Слепцовы, Успенские «ничего *выдумать* не могут».[12]

Одним из характерных для беллетристов-демократов средств социальной типизации явилась циклизация очерков. Так возникли «Очерки бурсы» (1865) Помяловского («адовоспитательное» заведение и его жертвы), «Нравы Растеряевой улицы» (1866) Г. И. Успенского (типы, формируемые растеряевским общественным миром), «Владимирка и Клязьма» (1861) (система эксплуа-

---

[8] Рус. мысль, 1903, кн. 4, отд. 2, с. 148 (письмо И. З. Сурикову 1875 г.).

[9] *Достоевский Ф. М.* Письма, т. 2. М.—Л., 1930, с. 365.

[10] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 7. М.—Л., 1964, с. 285.

[11] Там же, т. 5. М.—Л., 1963, с. 159.

[12] Там же, т. 7, с. 26.

тации, обмана и обирания народа), «Письма об Осташкове» (1862—1863) Слепцова («благодетели» Осташкова и его жертвы).

Ближе всего к писателям-демократам 60-х гг. оказался Н. А. Некрасов-очеркист. Из всех писателей гоголевского направления он в наибольшей степени обладал способностью видеть за отдельными сценами и лицами общий социальный смысл жизни, ее драму. Его «Петербургские углы» так и построены. Разрозненные эпизоды ведут в них к постижению именно драмы жизни (ср. стихотворение «На улице»), к социальным обобщениям. Показательны в социальном плане и самые герои Некрасова: бывшие дворовые люди, босяки и нищие, бездомные женщины, бедняки-актеры и голодные литераторы, бедствующие мещане и мастеровые, — именно они заполняют очерки шестидесятников, так называемую «трущобную литературу» демократического направления.[13] В 60-е гг. находились литераторы, спекулирующие на модной в то время «трущобщине», выхолащивающие большой социально-обличительный смысл этой драмы народной жизни. Левитов, Воронов и Г. Успенский отмежевываются от такого подхода. Не экзотика «дна», не романтические авантюрно-развлекательные истории загадочных опустившихся аристократов (как у В. Крестовского в «Петербургских трущобах»), а реальные страдания и трагическая судьба человека «дна» стоят в центре внимания представителей демократической литературы 60-х гг. и ее ближайшего предшественника Некрасова. В условиях развития капитализма в России происходила бурная деклассация общества. Писатели-разночинцы пытаются понять причины этого процесса. Поэтому они обращаются к истории жизни обитателей дна.

Некрасов-очеркист обладал острым восприятием социального неравенства, общественных контрастов. Он знал, что в жизни «есть несчастливцы, которым нет места даже на чердаках и в подвалах, потому что есть счастливцы, которым тесны целые домы. . .».[14] Характерно для очерков Некрасова и другое. Тростников, герой «Петербургских углов», столкнувшись на деле с социально-материальным неравенством, с несправедливостью петербургской жизни, освобождается от своих былых иллюзий, в нем зреет протест. Изображение процесса избавления представителей социальных низов от иллюзий (эта проблема разрабатывалась и М. Е. Салтыковым в повести 40-х гг. «Запутанное дело») имело особое значение для последующего поколения писателей — для шестидесятников, в произведениях которых пробуждение и рост личности из народа, история становления общественного самосознания трудящихся имеет зачастую сюжетообразующее значение.

---

[13] Типичны два сборника этой литературы: *Левитов А. И., Воронов М. А.* Московские норы и трущобы. Т. 1, 2. СПб., 1866; *Успенский Г. И.* В будни и в праздники. Московские нравы. СПб., 1867.

[14] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем, т. 6. М., 1950, с. 262.

Новое писатели-демократы внесли не только в разработку жанров и стиля, конфликтов и типов. Преобразовалась и композиция их произведений. Изменения произошли, в частности, в принципе «семейственности». Решетников, Глеб Успенский, Помяловский, Слепцов в структуре своих повестей и романов иногда используют (как позднее и Н. Щедрин в «Господах Головлевых» или «Пошехонской старине») этот принцип. Но он переосмысляется благодаря их выходу за рамки «частной жизни» в большую жизнь трудового народа. Так построены повесть «Подлиповцы» (1864), романы «Свой хлеб» (1870), «Глумовы» и в известной мере «Горнорабочие» у Решетникова, «трилогия» Гл. Успенского «Разоренье».

Решетников первый доказал, как заметил Н. Щедрин, что простонародная жизнь дает достаточно материала для романа. Появление такого романа диктовалось условиями пореформенной жизни народа, его пробуждением, но было подготовлено и традициями гоголевского направления. Для Решетникова был важен опыт Григоровича, автора романов из народного быта (среди них особенно «Переселенцы», а также и «Рыбаки»). Однако художественная структура романов Решетникова, их идейно-психологическая направленность, вся их поэтическая атмосфера глубоко отличны от идейно-художественной системы Григоровича. В центре романа «Переселенцы» — изображение жизни одного захудалого семейства. Тот же принцип семейственности лежит и в основе романа «Рыбаки». Решетников же, создавая индивидуализированные образы из народа, рисует всю народную среду, создает коллективный образ трудового народа и показывает типические обстоятельства жизни всей массы. Ничего подобного не было у Григоровича и Тургенева. Решетников отдает себе отчет в том, что перед ним стоят новые задачи в романе, он оставляет узкие для него автобиографические рамки (повесть «Между людьми», 1865) и стремится к эпическому воспроизведению жизни народа в целом. В работе над романом «Горнорабочие» Решетников шел не от эпизодов в личной, семейной жизни героев, а обратился к судьбе народа в поворотные моменты его истории. «В первой части, — подчеркивал он, — заключаются крепостные горнозаводские и завязка романа; во второй — казенные, в последней — вольные».[15] Из этого следует, что общая структура романа, в частности такой ее существенный элемент, как композиция, подсказывается романисту формами жизни, ее характерными процессами. Поэтому эти элементы имеют не только формальное, конструктивное, но и художественно-познавательное, а также и оценочное значение.

---

[15] *Решетников Ф. М.* Полн. собр. соч., т. 3. Свердловск, 1937, с. 454.

На первый взгляд кажется традиционной фабула романа Слепцова «Трудное время»: передовой человек, революционер пробуждает героиню, освобождает ее от социальных иллюзий и ведет к разрыву с семьей, со всей той средой, в которой она жила. Но не любовь является силой, вдохновляющей Марию Николаевну на поиски новых путей жизни. Поэтому и сюжет романа не ограничен узким кругом семьи, изображением тех или других достоинств и недостатков участников конфликта. Романист Слепцов связан с тургеневской традицией («Рудин», «Накануне»), а вместе с тем он преобразует структуру тургеневского романа, создает свою концепцию жизни и характеров. Отношения Рязанова, Щетинина и Марии Николаевны романист раскрывает на почве практики народной жизни. Автор включает в роман острые, глубоко значимые сцены, диалоги из народной жизни. Революционер Рязанов, с одной стороны, как бы «водит» Марию Николаевну по жизни мужиков, а с другой — сбрасывает все покровы с грубо эгоистического, кулацко-помещичьего отношения Щетинина к крестьянам. «Просветление» Марии Николаевны возникает не под воздействием чувства любви (так строил свои сюжеты Тургенев), а под влиянием реальной школы мужицкой жизни и беспощадной пропаганды Рязанова. В развитии сюжета «Трудного времени» происходит постепенное усиление этой пропаганды и становятся все более социально заостренными, обнаженными картины мужицкой жизни. В зависимости от этого протекает духовная жизнь Марии Николаевны, развертывается история ее отношений с мужем, с Рязановым, с крестьянами. Так возник ярко выраженный социально-психологический и политический роман Слепцова. Опираясь хотя бы на опыт этого романа, следует сказать, что огромной победой беллетристов-демократов 60-х гг. явилась трактовка обстоятельств как общественных отношений и изображение человека как совокупности этих отношений.

Но все же следы «принципа семейственности» сохранились в «Трудном времени», в романе 1865 г. Позже, в 1867—1871 гг., работая над новым романом, так и оставшимся незавершенным, — «Хороший человек»,[16] — Слепцов окончательно порывает с традиционными схемами романистики. Здесь писатель показал, как под прямым влиянием жизни трудового народа перерождается Теребенев. Он освобождается от настроений кающегося дворянина, «лишнего человека», выдвигает идею служения народу, осознает ужасную драму, основанную на борьбе из-за куска хлеба, которая ежедневно разыгрывается на фабриках, чердаках, в подвалах, на больших дорогах, пристанях: «Вот, вот она, настоящая современная драма! — думал Теребенев. — Вот они, герои этой драмы. Теперь уж нет других героев, нет больше драмы, кроме этой, и герой этой драмы — работник».

---

[16] Пять его глав опубликованы в «Отечественных записках» за 1871 г.

Симптоматично, что Теребенев «нашел связь между переселенцами и самим собою и в их отъезде видел свое личное дело, к которому нельзя же относиться безучастно».[17] Теребенев чувствует себя должником народа. Он только пользовался чужим трудом, но ничего не возвращал. Эта мысль обожгла его, он почувствовал себя виноватым перед переселенцами, появилась потребность немедленно расплатиться с ними, упасть перед ними на колени, просить у них прощения, отдать им все свои деньги. Но народ не принимает благотворительности. Теребенев понял всю несостоятельность своего коленопреклоненного отношения к народу, своей барской филантропии. Он зло осуждает свой порыв («разлетелся со своею мелочью»). И тогда явилась мысль, что филантропию необходимо заменить делом, борьбой.

Опыт народно-трудовой жизни, таким образом, является стимулятором духовного перевооружения Теребенева, он направляет и определяет содержание его мыслей, чувствований, исканий, организует его поведение. Индивидуальная судьба личности органически сливается с жизнью простонародья.

Представители рассматриваемой плеяды писателей дали новое истолкование среды и человеческих характеров, своеобразно раскрыли связи всего процесса жизни и судеб отдельных людей. В этой сфере также обнаруживаются и индивидуальные черты творчества демократов, и их общность в понимании всего внутреннего «механизма» современных им общественных порядков, и их связь с идеями Чернышевского, Добролюбова и Писарева.

Шестидесятники поставили человека, его духовное и физическое бытие в зависимость от таких объективных элементов общественно-бытовой сферы, на которые русская литература первой половины XIX в. не обращала или почти не обращала внимания. К пониманию и изображению среды многие из беллетристов-демократов подошли с точки зрения выражения в ней определенных социально-экономических отношений и интересов. Эта тенденция вообще начала широко развиваться в русском реализме второй половины XIX в. (Л. Н. Толстой. Н. Щедрин, Н. А. Некрасов, А. Н. Островский, Д. Н. Мамин-Сибиряк, Г. И. Успенский, проза писателей-народников).

Коренная ломка социально-экономических отношений, процессы капитализации страны, рост городов, разорение деревни, формирование новых классов и новых характеров поставили перед шестидесятниками новые задачи в изображении типических объективных обстоятельств, открыли перед ними новые слагаемые среды. В обстоятельствах жизни они указали на важнейший фактор — на систему капиталистической экономической эксплуатации трудового народа — и изобразили первые столкновения противоположных экономических и социальных интересов в пореформенной России. Так, Слепцов в дорожных заметках «Владимирка и

[17] *Слепцов В. А.* Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1957, с. 361

Клязьма» вникает в самую механику «объегоривания» трудового народа со стороны предпринимателей, больших и малых хищников.[18] Автор названных очерков понял, что вопрос о положении народа «сводится на вопрос экономический». Художественное исследование «тайн» экономических отношений между эксплуататорами и эксплуатируемыми характерно также и для других шестидесятников, особенно для Гл. Успенского («Разоренье») и Решетникова («Горнорабочие»).

Такое понимание действительности вызвало появление новаторских черт в сюжете и композиции. У Решетникова главная сила, двигающая сюжет романа «Где лучше?», определяющая характер его героев, их внутренний мир, их группировку, отношения, судьбы, — неумолимая реальная необходимость, одинаковая для всей массы народа. Материальная нужда, этот, по выражению Щедрина, «гнетущий интерес», соединяет людей, единит их эмоции и мысли, гонит их с насиженных мест и разводит по разным дорогам в поисках «где лучше?», но приводит их в одно место, в Петербург, — такова сюжетная канва романа, отражающая типическую судьбу бродячего трудового народа, этой «страдательной среды» в пореформенной России. Безусловно, что одинаковая для всех героев из народа драма борьбы за каждодневное существование стесняла возможности для художественного воспроизведения индивидуализированных типов. Вся громадная народная масса жила как один человек под гнетом пока для них фатально действующих обстоятельств. Но характерно, что в рецензии на роман «Где лучше?» Щедрин не упрекал его автора за слабость в обрисовке индивидуальных характеров, а объяснил эту особенность тем, что личная драма героев Решетникова раскрывается как выражение общей драмы народной жизни. Великий сатирик в этой связи гениально уловил одну из особенностей изображения трудового народа в критическом реализме: «...покуда народные массы еще не в состоянии выделять из себя отдельных героических личностей, эта точка зрения (личная драма в связи с драмою общей, — *Н. П.*) на художественное воспроизведение народной жизни есть единственно верная».[19]

На социально-экономические процессы капитализирующейся России писатели-демократы смотрят с точки зрения интересов, положения и судьбы трудового народа. «Реальные горести и реальные радости» народных масс, поиски ими счастья, отношения «живого товара», т. е. «рабочих рук», с покупателями и разнообразным начальством являются типическими обстоятельствами в судьбе отдельной личности (не только из народа, но и из интеллигенции) и главными источниками, питающими ее интересы, стремления, идеалы.

---

[18] См.: там же, т. 1. М., 1957, с. 344 и далее.
[19] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 9. М., 1970, с. 323.

По убеждению писателей-демократов, крайне важно, чтобы человек был близок к трудовому народу, воспитывался бы в школе его труда, страданий и радостей, жил бы его интересами. В таком аспекте Помяловский показал воспитание мальчика Егорушки в доме его отца-слесаря. Это же писатель подчеркнул, изображая детские годы Петра Потесина в незавершенном романе «Брат и сестра» (1862). В очерках «Отцы и дети» (1864) Глеб Успенский рассказал историю жизни двух поколений детей преуспевающего, а потом обедневшего чиновника. В образе Павлуши он описал поколение, далекое от народа, воспитанное до «потопа», т. е. до падения крепостного права («пряничное детство», «чистка головы» «от всякой работы», усвоение «кротости и смиренства», «мертвящее» воспитание). В образе Петра предстает поколение, выросшее во время «потопа» и после него, когда Руднев-отец разорился. Петр жил в кухне вместе с народом, который работал для господ. Он все больше и больше привыкал понимать мужицкие боли, новая обстановка развивала в нем любовь к угнетенным труженикам.

Характерным элементом типических обстоятельств в изображении писателями-демократами процесса жизни и формирования характеров является труд, прежде всего физический труд народа. Н. Хвощинская (В. Крестовский) в романе «В ожидании лучшего» (1860) печальную судьбу своей героини Полины и ее матери связывает с тем, что они презрительно относились к труду и, не желая жить собственным трудом, предпочитали оставаться в унизительном положении приживалок.

В каких отношениях с трудом находится человек или семья — от этого зависит нравственное содержание их жизни, воспитание молодого поколения, развитие личности. Чернышевский в романе «Что делать?» (1863) показал значение труда в судьбах героев, сделал труд действующей силой в развитии сюжета, дал трудовую трактовку всего процесса жизни. Вере Павловне и Кирсанову особенно понравились в некрасовской поэме «Коробейники» те стихи поэта, в которых говорится о том, как Катя, нетерпеливо ожидавшая жениха, «избавлялась от тоски работою».[20] Это место поэмы осветило Кирсанову и Вере Павловне их собственное положение, когда они жили в разлуке. Кирсанов тогда успешно боролся со своим чувством к Вере благодаря необходимости заниматься неотложным трудом. Вера такого неотступного дела не имела и поэтому была беззащитна перед своим чувством к Кирсанову, страдая от разлуки с ним.

Следуя за идеями Чернышевского, а также Писарева, отражая стремления, жизненные интересы нового поколения людей, демократическая беллетристика 60-х гг. очень высоко поставила значение труда, считая его главным элементом жизни, абсолютно

---

[20] См.: *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 11. М., 1939, с. 255.

необходимым условием подлинно человеческого бытия. Демократы-шестидесятники провозгласили необходимость освобождения труда, они говорили о радости труда по призванию. Разночинец-пролетарий Брусилов из одноименного очерка Н. Успенского утверждает, что «труд сам по себе имеет целебное влияние на нравственную сторону: он именно складывает характер человека».[21] Молотов, герой Помяловского, хотел бы трудиться по призванию («дайте <...> человеку дело на всю жизнь, но такое, чтобы он был счастлив от него»).[22] В таком труде Молотов видит свою человеческую потребность, считая, что только труд дает независимость, свободу, счастье, радость. Однако, как он говорит, господствующий экономический закон в русской жизни диктует другое, он лишает труд эстетической ценности и нравственного содержания, искажает человеческую природу. Молотов так говорит о господствующем взгляде на труд: «„Ничего не делаю, значит — я свободен; нанимаю, значит — я независим“ <...> „Я много тружусь, следовательно, раб я; нанимаюсь, следовательно, чужой хлеб ем“. Не труд нас кормит — начальство и место кормит; дающий работу — благодетель, работающий — благодетельствуемый; наши начальники — кормильцы».[23]

Писатели-демократы, поборники трудовой жизни, показали нравственное превосходство трудового народа перед паразитическими сословиями. Они обратили особое внимание на то, каковы материальные источники жизни человека, семьи, как и для чего добываются средства к жизни — правыми или неправыми делами, личным трудом или же разными путями эксплуатации, обмана, для удовлетворения насущных потребностей или же ради прихотей, — от этого также зависит весь образ жизни человека, его нравственный мир и поведение. Подобный подход к жизни, такая трактовка и оценка человека также пропагандировались наставником шестидесятников Чернышевским в романе «Что делать?». Во втором сне Веры Павловны дано сопоставление двух типов жизни — жизни бедных родителей Алексея Петровича Мерцалова и жизни богатой и развращенной семьи Сержа. Высказанные здесь Чернышевским мысли о реальных горестях и реальных радостях простого народа, о «здоровом свойстве» жизни трудящихся явились руководящими для деятелей демократической литературы, они обогатили их реалистические принципы.

«Здоровое свойство» народной жизни объясняется, с точки зрения Чернышевского и его последователей, тем, что в основе ее лежит труд, реальные насущные потребности, удовлетворение необходимых нужд. Иная жизнь у обеспеченных и нетрудящихся сословий. Когда Серж признался, что его богатые родители тоже «вечно хлопотали и толковали о деньгах», что богатые люди «не свободны от таких же забот», что они «заботились о детях», то

---

[21] *Успенский Н.* Повести, рассказы и очерки. М., 1957, с. 174.
[22] *Помяловский Н. Г.* Соч. в 2-х т., т. 1. М.—Л., 1965, с. 192.
[23] Там же, с. 129.

Мерцалов потребовал уточнения смысла этих забот: «...вы скажите, почему они хлопотали о деньгах, какие расходы их беспокоили, каким потребностям затруднялись они удовлетворять? <...> А кусок хлеба был обеспечен их детям?». Алексей Петрович прерывает разъяснения Сержа и сам характеризует подлинный смысл его жизни: «...мы знаем вашу историю; заботы об излишнем, мысли о ненужном, — вот почва, на которой вы выросли; эта почва фантастическая. Потому, посмотрите вы на себя: вы от природы человек и не глупый, и очень хороший, быть может, не хуже и не глупее нас, а к чему же вы пригодны, на что вы полезны?».[24]

Таким образом, трактовка среды, типических обстоятельств (эксплуататорский строй жизни, тунеядствующие сословия и трудовой народ, праздность и труд) приобрела в реалистической системе беллетристов-шестидесятников новаторский характер, она придала реализму революционизирующий и социалистический смысл.

3

Другая сторона художественной концепции жизни — трактовка человеческих характеров, судеб людей — имела тот же смысл. В реализме шестидесятников трагическая зависимость человека от обстоятельств раскрыта с особой силой и своеобразием. Руководящей идеей шестидесятников становится мысль о том, что человек формируется совокупностью всех условий окружающей действительности и черпает все свои знания, чувства, ощущения из опыта повседневной жизни, особенно из опыта борьбы за свое существование. Поэтому для развития человека очень важно, какова социальная действительность, каковы ее качества, насколько она человечна, может ли человек черпать в ней материал для воспитания в себе человека.

Чернышевский в статье о «Губернских очерках» Щедрина, произведении принципиального значения для писателей-демократов 60-х гг., сформулировал одно из основных положений социологии революционных просветителей-социалистов. «Отстраните пагубные обстоятельства, и быстро просветлеет ум человека и облагородится его характер», — говорит он.[25] Роль данной идеи, как и «Губернских очерков», подсказавших эту идею, была исключительно важной для нового понимания жизни и ее художественного воспроизведения. Сформулированное Чернышевским положение открывало путь к материалистическому истолкованию связей человека и общественной среды, к усилению социально-критического и гуманистического содержания литературы, ее роли как фактора социального прогресса. Чернышевский указал

---

[24] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 11, с. 121—122.
[25] Там же, т. 4. М., 1948, с. 288.

на такую правду жизни, которая действительно могла помочь трудовому народу.

В «Святом семействе» Карл Маркс писал: «Не требуется большой остроты ума, чтобы усмотреть необходимую связь между учением материализма о прирождённой склонности людей к добру и равенстве их умственных способностей, о всемогуществе опыта, привычки, воспитания, о влиянии внешних обстоятельств на человека, о высоком значении промышленности, о правомерности наслаждения и т. д. — и коммунизмом и социализмом. Если человек черпает все свои знания, ощущения и пр. из чувственного мира и опыта, получаемого от этого мира, то надо, стало быть, так устроить окружающий мир, чтобы человек в нём познавал и усваивал истинно человеческое, чтобы он познавал себя как человека <...> Если характер человека создаётся обстоятельствами, то надо, стало быть, сделать обстоятельства человечными. Если человек по природе своей общественное существо, то он, стало быть, только в обществе может развить свою истинную природу, и о силе его природы надо судить не по силе отдельных индивидуумов, а по силе всего общества».[26]

Нетрудно заметить, что с этими мыслями молодого Маркса очень тесно соприкасается приведенное выше высказывание Н. Г. Чернышевского о необходимости борьбы за человечность обстоятельств как основы для перевоспитания человека, развития его человеческой сущности.

Рязанов, герой романа Слепцова «Трудное время», прямо говорит: «Все зависит от условий, в которые человек поставлен: при одних условиях он будет душить и грабить ближнего, а при других — он снимет и отдаст с себя последнюю рубашку».[27] Такое понимание зависимости характера от обстоятельств утверждается и Помяловским в повестях «Мещанское счастье» и «Молотов» (1861). Здесь показана трагическая участь образованного пролетария Молотова, осознавшего себя врагом помещичьего строя, но вынужденного под влиянием «подлой действительности» подавить в себе духовные запросы и помириться на «честной», «благонравной» «чичиковщине». По этому поводу Горький писал: «Хорошие повести Помяловского о том, как революционер превращался в благополучного мещанина, недооценены <...> эти авторы (Горький здесь имел в виду еще Слепцова, Кущевского, — *Н. П.*) проницательно изобразили процесс превращения героя в лакея...».[28] В повестях Помяловского ставятся важные общественные вопросы. Почему на Руси возможны характеры, подобные Молотову, Череванину и Потесину, почему в этих людях «постепенно и медленно утихала сокрытая ненависть», торжествовала «одеревенелость» и «благодетельное равнодушие», почему на

---

[26] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 2, с. 145—146.
[27] *Слепцов В. А.* Соч. в 2-х т., т. 2, с. 145.
[28] *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 25, с. 249.

Руси «тяжело и скучно жить»? Писатель, рисуя перерождение Молотова и безутешную тоску Нади, отвечает на эти вопросы. Господствующие законы «звериной жизни», «барского хамства и хамского хамства» (Левитов) губят человека. Помяловский, названный Горьким «ярким и огромным», «глубоко чувствовал враждебную жизни силу мещанства, умел беспощадно правдиво изобразить ее и мог бы дать живой тип героя». Таким писателем был и Слепцов, который «устами Рязанова, зло и метко посмеялся над мещанином».[29]

Беллетристы-демократы воспроизводят и анализируют именно повседневный чувственный опыт своих героев и устанавливают, к каким результатам ведет этот опыт. Изображение всего этого становится специальным предметом их творчества. Они создали ряд ярких произведений, в которых буквально исследуется история уродливого формирования личности под воздействием «неразумной силы вещей» (Чернышевский). Потрясающая правда «Очерков бурсы» Помяловского состояла в том, что в этом произведении читатели увидели изображение всего российского строя жизни, нравственно калечащего личность человека, уродующего, губящего талантливых, сильных людей. Передовая критика и публицистика сблизили бурсу с царской тюрьмой, а «Очерки бурсы» Помяловского — с «Мертвым домом» Достоевского. Характерны оценки бурсацкой жизни и бурсацкой педагогики у Помяловского. Он проникает во все то, что «оподляет дух учебного заведения». Его интересует, как в бурсе формируются «отвратительные гадины» (Тавля), «дикие характеры» (Гороблагодатский), «заколоченные личности». «Мертвящая долбня», проникающая в кровь и кости ученика; «растлевающая сила хорового начала»; «подлая власть товарища над товарищем»; «душевное отупение» — так определяет автор сущность бурсацкого воздействия на человека. В параллель к этому миру погибших и погибающих следовало бы поставить не только «Записки из Мертвого дома», но и «Нравы Растеряевой улицы» Глеба Успенского. Это произведение, как говорил Горький, проникнуто «трепетом гнева и отвращения пред „повсеместным душегубством“».[30]

В разных формах и с различной глубиной шестидесятники показали, как говорит Глеб Успенский, «неудовлетворенные или задушенные человеческие требования». Воронов в повестях «Детство и юность» и «Тяжелые годы» (из его сборника «Болото») исследует историю формирования личности под воздействием уродливых обстоятельств (впечатления тюремной жизни, деспотическая власть отца в семье, судьба талантливого учителя, опустившегося в «грязную действительность, приправленную физическим и нравственным калечеством»). Жизнь, закованная в тяжелые кандалы, среда, требующая отрешения от всего, что было дорого сердцу, школа, отнимающая последнюю надежду

[29] Там же, т. 23. М., 1953, с. 356.
[30] Там же, т. 25, с. 347.

на собственные силы и сознание своего человеческого «я», — таков первый университет в жизни героя Воронова. Уголок, где протекало начало его жизни, представляется ему кладбищем, где многие погребли целую жизнь, где и он видит свежую могилу своего детства. Грустно-лирическое повествование автора записок сопровождается стихами Некрасова («Родился я в пустыне полудикой...», «Родина мать»). Затем начался второй университет жизни — столь же безотрадные впечатления юности. В цикле очерков «Петербургские типы» (из того же сборника) Воронов исследует разнообразные отвратительные порождения жизни-болота, вскрывает источники «нравственного калечества» человека («Наш общий друг», «Знакомый незнакомец», «Современный герой», «Сквозь огонь, воду и медные трубы» и др.).

Левитов в сестре целовальничихи («Целовальничиха», 1861) видел «оскорбленное чувство прекрасной природы». Писатели-демократы говорят о страданиях и унижениях бедняка. Но эта тема, столь характерная для передовой беллетристики 40-х гг., разрабатывается ими не в нравственно-психологическом плане, морально и эстетически возвеличивающем униженных и оскорбленных, а прежде всего в плане выявления результатов отрицательного воздействия на бедного человека социально-экономических, материальных и духовных условий его существования. Начало такого отношения литературы к жизни бедняка положено «Петербургскими углами» Некрасова и «Запутанным делом» Салтыкова, а позже «Что делать?» Чернышевского (семья Розальских). Идея «ты — брат мой», популярная в литературе 40-х гг., становится почти невозможной в жизни, воспроизведенной представителями новой литературной школы, и заменяется новой идеей — «человек человеку волк».

Писателей-демократов не мог вполне удовлетворить высокий пушкинский гуманизм, признающий торжество человечности в самом ничтожном представителе общества. Этой искры человечности, столь важной для молодого Достоевского и для некоторых других представителей литературы 40-х гг., писатели 60-х гг. или совсем не находят в своих измученных жизнью героях, или с грустью и тоской, с криком боли признают ее слабость и бесполезность. Тот же Левитов показал глубоко человеческое содержание в дружбе и любви всеми осмеянного урода Петруши и цветущей, но забитой Аннушки в незаконченной повести «Горбун» (1863). История их любви завершается катастрофически-страшным для них торжеством законов бесчеловечной жизни.

О гибели человечности Левитов рассказывает и в трагически-мрачном очерке «Нравы московских девственных улиц» (1864). Здесь действующим лицом выступает подвал, свидетель человеческих драм и хранитель мертвой вековечной неподвижности ужасного бытия бедноты. Подвал назидательно, ссылаясь на опыт многих поколений людей, проживших в его стенах, упрекает рассказчика Ивана Петровича (человека из другого, более светлого

мира, но также раздавленного жизнью) в бесполезности и даже вредности его посещений подвальных обитателей, его знакомства и дружбы с Катей, разговоров и чтений с нею. Говорящие стены подвала предсказывают, что все это принесет только новые, еще более тяжелые испытания и несчастия. Предчувствия подвала сбылись. Иван Петрович не мог вывести Катю на ту широкую дорогу жизни, о которой он ей толковал, а она, выбитая его пропагандой из привычной подвальной колеи, бежит из подвала, обрекая себя на позор. «Видишь, Иван Петрович! Всегда я тебе толковал: уйди ты от нас, потому будет у нас от твоих слов большое горе... Господи, — взмолился старый подвал, как бы подвижник какой святой, — когда *только* эти слова *будут идти не мимо нас*?».[31] Эти иронические комментарии, подчеркивающие обреченность обитателей подвала, вместе с тем говорят и о тоске автора по сильным людям, по сильным словам, способным, как это показано в романе Чернышевского, нарушить, переделать установившийся «лад» жизни.

Есть у Левитова и чисто психологические повести о разрушении духовного мира личности, о крушении светлых надежд разночинца. Одна из них, «Петербургский случай» (1869), с потрясающей силой рассказывает о трагической судьбе сломленного жизнью разночинца Померанцева. В произведениях шестидесятников-демократов изображены «убитые призвания» целого поколения безымянных интеллигентов-плебеев. Таковы погубивший себя в вине образованный друг Слепцова («Владимирка и Клязьма»), погубленный талантливый живописец у Левитова («Степная дорога ночью», 1861; незаконченный роман «Сны и факты»),[32] спившийся учитель у Н. Успенского («Деревенская газета», 1860). Особенно характерны судьбы студента Брусилова в одноименном очерке Н. Успенского, Клещова и Крылова в рассказе «Сквозь огонь, воду и медные трубы» и очерках «Московские вертепы» (из сборника «Болото»).

Выразительны, типичны в этом же плане и образы интеллигентов-разночинцев в романах Решетникова. В романе «Глумовы» автор рисует образ учителя Петра Савича Курносова, выходца из народа. Он понял сущность отношений крепостного начальства к рабочим, с жаром принялся за обучение заводских ребят. Но школьные реформы кончились тем, что Петра Савича публично, в присутствии всех учеников, высекли, и с тех пор школьники с «недоверием стали смотреть на своего учителя». С глубоким пониманием психологии Решетников показывает, как унижение и оскорбление в человеке его достоинства, его убеждений, как бессилие этого человека перед действительностью приводят к роковой развязке, к падению, к пассивному отношению к жизни. У Курносова отбили всякое желание приносить пользу

[31] *Левитов А. И.* Соч. М., 1956, с. 290.
[32] Сохранился отрывок романа — «Говорящая обезьяна» (1870).

молодому поколению рабочих, он стал пить, «его горе слилось с горем рабочих», но интеллигент и рабочие, как с болью признает Решетников, так и не поняли друг друга.

В реализме шестидесятников трагическая зависимость человека от обстоятельств раскрыта с глубоким своеобразием, подтверждающим, что в истории русской литературы наступила после Гоголя и его школы «новая фаза». Белинский высказал мысль, что герои Гоголя являются в той или другой мере жертвами общественной среды. Автор «Мертвых душ» изобразил разнообразные типы пошлого человека — типы пустоты и одичалости, когда человек становится «окременевшим куском», «прорехой на человечестве». Но Гоголь не отдавал себе полного отчета в тех далеко идущих социальных перспективах, которые открывались в созданной им концепции жизни. Он увлекся иллюзорной заботой о нравственном возрождении человека. Как утопист, он мечтал о нравственном оздоровлении общества, в принципе оставаясь, однако, в рамках старого общества.

У писателей-демократов речь идет не просто о пошлости человеческой личности, о зверинце нравственных уродов. У них появилась очень важная идея разрушения личности под воздействием «свинцовых мерзостей». И речь у них идет не о нравственном всеобщем оздоровлении как средстве исцеления. Наиболее проницательные из них говорят о необходимости коренного пересоздания всего механизма социально-экономических отношений. Проблемы нравственности, вопросы психологические приобрели у них новое содержание и новое толкование. Раскрыв непосредственную зависимость знаний, чувств и поведения от повседневного жизненного опыта, беллетристы-демократы показали, что социально-экономическая действительность их времени, господствующие правила морали враждебны истинно человеческому, они не воспитывают, а разрушают человеческие свойства. Психологизм приобрел у шестидесятников непосредственно социальное содержание, материалистическое истолкование, а в некоторых случаях получил и социалистическое озарение. В «диалектике души» их интересует не внутренняя логика и сцепление элементов саморазвивающегося мышления и чувствования, а прямая зависимость душевных движений, как и поведения, от повседневных, будничных обстоятельств жизни. В повествовании беллетристов новой школы огромную роль играет исповедь героя, в которой показывается, как школа жизни «воспитывает» — уродует человека. Поэтому важное значение у них приобретают автобиографический жанр, дневник, в основе которых — та же история личности в «одуряющей жизненной обстановке» (Левитов), под воздействием «неотразимо-гнетущих обстоятельств» (Воронов).

Некоторые из писателей-разночинцев, особенно Решетников и Г. Успенский, раскрывают смутный, инертный, стихийно-бессознательный внутренний мир своих героев, их наивные упования и иллюзии, предрассудки и заблуждения. Эта сфера внутренней

жизни бедняка почти не была знакома предшественникам демократического течения 60-х гг. Только Некрасов в «Петербургских углах» и Салтыков в «Запутанном деле» коснулись этой незнакомой и малодоступной сферы. Разночинцы 60-х гг. не ограничились изображением лишь стихийных чувствований и неосознанного отношения к жизни. Они обратились и к воспроизведению разнообразных форм роста самосознания. Сочетание того и другого является главным предметом психологического анализа у Решетникова и Глеба Успенского.

Учение о «человеческой природе», разработанное русской революционно-демократической и социалистической мыслью, органически вошло в прозу писателей-демократов, служило им руководством в оценке положения человека в условиях эксплуататорского общества. Здесь значительным было идейное влияние Писарева, который в статье «Реалисты» (1864) требовал от писателей изображения «несовершенства жизни», «громадного мира неподдельного человеческого страдания, который со всех сторон окружает нас сплошною темною стеною».[33] В статье «Посмотрим!» (1865) Писарев высказал мысль о том, что искусство должно показывать, как эксплуатация пагубно влияет на весь физический и духовный облик труженика, искажает всю его натуру. Данные идеи не только теоретически оплодотворяли демократическую прозу, они требовали от писателей разработки новых способов и средств изображения человеческого характера и обстоятельств.

Не все представители рассматриваемой плеяды сумели подняться на высоту революционно-демократической идеологии и оказаться в роли глубоких последователей или единомышленников Чернышевского и Добролюбова в сфере политического или философско-материалистического мировоззрения. Речь идет о единстве лишь основ их разночинно-демократического мировоззрения, что предполагает наличие разнообразных и значительных оттенков в нем, разный его уровень. Помяловского и Воронова, например, можно с полным основанием признать учениками Чернышевского, имея в виду не только их личные заявления по этому вопросу, но и проблематику их прозы, тенденции ее развития. Главы незавершенного романа «Брат и сестра», а также и предсмертный прозаический этюд «Андрей Федорович Чебанов» (1863) свидетельствуют о вызревании революционно-демократической идеологии Помяловского. Слепцов выступает единомышленником Чернышевского, вполне сложившимся, зрелым революционным демократом, социалистом, организатором Знаменской коммуны, задумавшим написать социалистический роман «Остров Утопия». Легко заметить связь некоторых мотивов первой части «Разоренья» Глеба Успенского с романом Чернышевского «Что делать?» в вопросах этики, «философии жизни»

---

[33] *Писарев Д. И.* Соч. в 4-х т., т. 3. М., 1956, с. 90.

у трудящихся (томление Веры Розальской и Нади Черемухиной в «подвале» и «мертвом доме», противопоставление трудовой жизни паразитизму). В романе Решетникова «Свой хлеб» разрабатываются проблемы, которые волновали и революционных социалистов-просветителей (облагораживающее значение труда, реальные радости и реальные горести трудового народа, его пробуждение, борьба за независимость женщины).

Мировоззрение Н. Успенского 60-х гг. почти не соприкасалось с той революционно-просветительской философско-политической программой, которая была знаменем вдохновителей «Современника». Но как писатель он подошел к народной жизни с такой стороны, которая объективно оказалась принципиально важной в обстановке революционной ситуации. В программной статье «Не начало ли перемены?» (1861), посвященной сборнику рассказов Н. Успенского, изданному в 1861 г. Некрасовым, Чернышевский показал, что заслуга автора этого сборника состоит в том, что он впервые в истории русской литературы ярко и с исчерпывающей откровенностью выставил перед читателем коренную причину «тяжелого хода» народной жизни — ее следует искать в самом народе. Писатель говорит о народе всю суровую правду, смело сосредоточивая главное свое внимание на его коренных недостатках. Он берет массу дюжинного и бесцветного народа, действующего по привычке и машинально, согласно принципу «так заведено». Конечно, говорит Чернышевский, «инициатива народной деятельности» заключена не в этих безличных представителях народа и по ним нельзя судить о его способностях, но их «изучение все-таки важно, потому что они составляют массу простонародья, как и массу наших сословий». «Инициатива, — подчеркивает критик, — не от них; но должно знать их свойства, чтобы знать, какими побуждениями может действовать на них инициатива». В дальнейших своих суждениях Чернышевский не только раскрывает возможные пути воздействия людей инициативы на серую и инертную массу народа, но и выражает уверенность, что этот народ в нужную минуту может стать активной силой.[34]

Следовательно, в рассказах Н. Успенского заключается такой внутренний потенциальный смысл, который давал возможность Чернышевскому поставить одну из основных задач русской революционной демократии в обстановке революционной ситуации. Статья Чернышевского заключала в себе общий, далеко идущий программный смысл. Единство проблематики литературно-эстетической и проблематики революционно-политической — вот что прежде всего характеризовало статью Чернышевского. Естественно, что он имел в виду не только сборник рассказов и очерков Н. Успенского, этот первый и весомый вклад разночинцев в литературу. Автор статьи «Не начало ли перемены?» обобщил в оп-

---

[34] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч в 15-ти т, т. 7. М., 1950, с. 863.

ределенном аспекте опыт литературного движения предшествующей эпохи, развивавшейся под знаком Гоголя и его последователей, и поставил вопрос (он был подсказан не только Н. Успенским, но и творчеством Некрасова) о необходимости такой новой фазы (после Гоголя) в развитии русской литературы, которая способствовала бы пробуждению в народе «энергических усилий, отважных решений».

4

Каковы же конкретные источники трагической судьбы человека, уродливых искажений его человеческой природы в истолковании писателей-демократов? Они разнообразны и заключены не в роковом или случайном стечении обстоятельств, не только в характере человека, в его личных ошибках, слабостях и склонностях. Писатели-шестидесятники открывают первопричину зла в природе самого общества, в «печальных условиях экономического быта» (Г. Успенский). Наиболее дальновидные из этих писателей главный источник трагического характера жизни, «негодности окружающего» видят в социально-экономических отношениях эксплуататорского общества. С наибольшей полнотой этот вопрос разработал Г. Успенский в цикле повестей «Разоренье». Здесь он изображает «стонущее царство прижимки».[35] «Прижимка», «разбойничья механика» привела, по убеждению тульского рабочего-бунтаря Михаила Ивановича, героя трилогии «Разоренье», к «одурению и обнищанию простого человека». Но она искажает и природу тех, кто ест чужой хлеб. Черемухины, замечает рабочий, «с чужих денег ошалели».[36] Существенно именно то, что гибельные обстоятельства и искалеченная ими человеческая природа получают оценку с точки зрения сознательного рабочего Михаила Ивановича, который возвышается до понимания эксплуататорской сущности строя жизни.

Хотя и не с такой глубиной и яркостью, но и другие писатели-демократы уловили ту же тенденцию в отношениях трудового народа и эксплуататоров-тунеядцев. Воздействие этих отношений сказывается не только на отдельных личностях, но и на жизни, психике всего народа и имеет не случайный, а неумолимый и всеобщий характер. Всю массу трудового народа писатели-демократы ставят в единые типические обстоятельства социально-экономической жизни и показывают одинаковые результаты в судьбах людей. «Оболванивавшему» действию законов «хамской» жизни подвержен весь трудовой народ. В результате этого действия вырабатывается уродующая нравственный мир человека «философия жизни», тот лакейский, мещанский и кулацкий «кодекс житейской мудрости», который великолепно сформулирован

[35] *Успенский Г. И.* Полн. собр. соч., т. 3. М.—Л., 1941, с. 34.
[36] Там же, с. 19.

представителями демократической прозы. Об этом кодексе речь идет и в романе Чернышевского «Что делать?» (правила, которыми живет Мария Алексеевна Розальская).

Раскрывая трагически безысходную зависимость человека из народа, из среды разночинцев от обстоятельств жизни, беллетристы-демократы зачастую создавали пессимистическую концепцию всего процесса жизни и характеров. В романе «Горнорабочие» Решетников декларирует, что он пишет «не идеалы земного счастья», а «невеселые картины» жизни.[37] Об этом же говорит и Помяловский в предисловии-манифесте к роману «Брат и сестра». Здесь романист заявляет о необходимости изучения «гнойной язвы» общества, изображения голой, неподдельной правды, которая исключала возможность положительных эстетических оценок.

Творчество шестидесятников окрашено преимущественно в мрачные тона, проникнуто скептицизмом, растерянностью перед жизнью, разочарованиями. Они изображали среду, в которой вид красоты рождал в человеке «желание, совершенно противоположное красоте» (очерк Г. Успенского «Одиночество», 1866). Даже красота природы вызывает у героев демократической литературы злую иронию, раздражение и негодование. Писатели-демократы порой окарикатуривают явления природы или вносят в картину природы иронию и сатиру («Октябрьская дождливая ночь, с которой начинается моя история, не нуждается в жестяной театральной луне»).[38] Воронов в очерках «Болото», говоря о «поэтическом вое ветра», замечает: «Черт бы его побрал!». Характерны в этом же отношении и циничные реплики Череванина в повести Помяловского «Молотов» о ночной красоте, луне и любви. Очень часто шестидесятники воспроизводят унылый осенний пейзаж, подчеркивающий тяжелый ход жизни, нравственные страдания людей, крах их надежд. Что-то роковое и страшное, угрожающее людям и издевающееся над ними видит Левитов в окружающей природе («Степная дорога ночью», 1861). Враждебные людям пейзажи создает и Помяловский в романе «Брат и сестра»: «Ночь точно опьянела и сдуру, шатаясь по городу, грязная, злилась и плевала на площади и дороги, дома и кабаки, в лица запоздалых пешеходов и животных... На небе мрак, на земле мрак, на водах мрак. Небо разорвано в клочья, и по небу облака, словно рубища нищих, несутся».[39]

Но вместе с тем примечательно, что в тех случаях, когда деятели «новой фазы» литературного развития все же обращались к положительным эстетическим оценкам, они порой искали опору для них в природе. Они создают «мужичьи» трудовые пейзажи, им знакомо чувство приволья и свободы в природе, их положительные герои (например, Дарья в романе Решетникова «Свой

---

[37] *Решетников Ф. М.* Полн. собр. соч., т. 3, с. 28.
[38] *Левитов А. И.* Соч., т. 2. М.—Л., 1933, с. 611.
[39] *Помяловский Н. Г.* Соч. в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1965, с. 251.

хлеб») близки к природе, тянутся к ней, когда им тяжко в жизни, черпают в ней силу для сопротивления обстоятельствам. В повести «Декалов» (1862) Н. Успенский создал антитезу: античеловеческая жизнь в семинарской квартире и сон, в котором герой видит природу, приволье. И это поэтическое сновидение пробуждает в нем мучительные вопросы. Такие контрасты и сопоставления — красота и чистота природы и бесчеловечные отношения людей, их уродливый нравственный мир и быт — встречаются и у других шестидесятников. С одной стороны, предстает образ свободных просторов необъятной родины, а с другой — образ тяжкой, несвободной, унизительной жизни простого народа («Трудное время» Слепцова). Основой структуры некоторых произведений Левитова являются именно эти контрасты. Этот писатель буквально поклонялся «светлому лицу природы» и безутешно скорбел о «людской погибели». Его повествование открывается рассказом о чем-нибудь зверском, гадком, а завершается тоской о человечности, красоте, гимном природе. Так, например, построен рассказ «Расправа» (1862), в основе которого антитеза: вечно прекрасная, возвышающая душу природа и человек, забывший, что он человек. Криком боли завершается названный рассказ. У одного участника мирской попойки просыпается совесть и он признает, что мужики, отдав бедную женщину в вечную кабалу богатому крестьянину, пропили правду в кабаке. И писатель кончает свое повествование сурово предостерегающими, хотя и бессильными словами: «Грозный, как эта грозно царящая ночь, грянет некогда суд на людей и обстоятельства, которые заслепили столько глаз, не видящих чужого несчастья, которые притупили столько душ, не благоговеющих теперь перед светлым лицом природы, перед этим вечным храмом истинного бога живого».[40] Бессильная тоска о красоте, отсутствующей в самой действительности, слышится в этих лирико-патетических словах Левитова. Он надеялся на приход в будущем согласия «угрюмого, печального человека» с «веселой, цветущей природой» («Насупротив!..» — 1862).

Левитовская лирика печали и скорби в рассказе «Расправа» заключала в себе и большую социальную правду, предостерегающую от той идеализации деревенских мирских институтов, которая займет существенное место в народнической идеологии 70-х гг. Некоторые ее представители были убеждены, что деревенский мир не даст человека в обиду, всякого пожалеет и всякого защитит. Левитов своими крестьянскими очерками и рассказами убедительно показал, что община не способна быть «заступой» бедняка.

Идея необходимости изменения действительности, создания новой среды не всегда являлась руководящей в художественном воспроизведении процесса жизни и характеров у отдельных пи-

---

[40] *Левитов А. И.* Соч., с. 137.

сателей-демократов. На эту идею указал Чернышевский в «Что делать?». Как обстоятельства жизни сделать человечными, родными, а на этой основе изменить и природу человека, его мировосприятие, — эта проблема решена в «Что делать?» на революционно-социалистической и материалистической основе и является сердцевиной сюжета романа, всей его идейно-художественной концепции. «Новые люди» Чернышевского (Рахметов, Лопухов, Кирсанов, Вера Розальская и др.) создают новую среду, выпрямляющую человека. Не все последователи Чернышевского могли подняться на идейную высоту своего учителя, поэтому их проза лишена того света, перспективы, которые присущи роману «Что делать?». «Нравы Растеряевой улицы» завершаются главой «Благополучное окончание», но сколько авторской горечи и боли в этом «благополучии» — полном торжестве замыслов хищного первонакопителя Прохора! Романы Решетникова имеют трагическое, безрадостное завершение, его герои умирают или остаются по-прежнему «мыкать горе». Печальна и судьба революционера Рязанова, одинокого и бездомного в условиях спада революционной волны. Он и теперь сохраняет верность своим идеалам революционера, демократа. Он говорит о том, что человеку, осознавшему нелепость жизни, неспособному жить этой жизнью, необходимо «выдумать, создать новую жизнь».[41] Но он не знает, как следует бороться за эту новую жизнь в условиях реакции. Поэтому не в названных словах заключается пафос скептика Рязанова, не в них пафос всего обличительного социально-политического романа Слепцова «Трудное время». В словах озлобленного Рязанова, как справедливо заметил Горький, ощущается и драматическая безнадежность, он с отчаянием машет рукой, когда речь заходит о том, что же следует делать до того, как жизнь будет пересоздана.[42]

Молотов у Помяловского тоже отличается активным отношением к жизни. Но в нем сильна продиктованная обстоятельствами тенденция к примирению с действительностью, к равнодушию, он думает не о благе всех, а только о личном благополучии, вполне сознавая свой эгоизм. Куда вести Михаила Ивановича, рабочего-бунтаря, человека с пробудившимся общественным самосознанием, готового за других отдать свою жизнь? — на этот вопрос Г. Успенский не отвечает в своей трилогии «Разоренье». «„Так где же счастье? — спросит читатель. — В заглавии счастье обещано?“ Оно, читатели, впереди. Счастье всегда впереди — это закон природы»,[43] — такими грустно-ироническими словами завершается «Мещанское счастье» Помяловского. В «Молотове» автор убеждается в узости этого счастья и опять с печальной иронией говорит: «Тут и конец мещанскому счастью. Эх, господа, что-то

---

[41] *Слепцов В. А.* Соч. в 2-х т., т. 2, с. 148.
[42] См.: *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 24. М., 1953, с. 224.
[43] *Помяловский Н. Г.* Соч. в 2-х т., т. 1, с. 200.

скучно. . .».[44] Потесин, герой другого его романа — «Брат и сестра», стоит очень высоко в своем стремлении к слиянию с народом, в переделке своей натуры в «мужичью», но итоги его жизненного пути под «диким гнетом» окружающей обстановки трагичны — бессилие, озлобление, чахотка и гибель. И вновь Помяловский завершает свой роман криком боли: «Господа! Страшно жить в том обществе, где подобные жизни совершаются сплошь и рядом! . .».[45]

В таком толковании жизни отразились тяжелые условия «трудного времени», а вместе с тем выразилась известная ограниченность философско-социологического мировоззрения писателей-демократов, некоторая узость их воззрений сравнительно с той концепцией, которая была воплощена Чернышевским в романах «Что делать?» и «Пролог», Некрасовым в поэмах «Коробейники», «Орина, мать солдатская», «Мороз, Красный нос», Щедриным в «Сатирах в прозе», «Невинных рассказах», особенно в «Признаках времени» и в «Письмах о провинции».

Необходимо добавить, что писатели-демократы не смогли в полном объеме воспользоваться своими художественными открытиями, глубоким знанием жизни трудового народа. Этому мешали многие обстоятельства. Личные условия бытия писателей-демократов были крайне тяжелыми, неблагоприятными для творческой работы. Ядовитая «злоба дня» народной жизни терзала их и мешала художественной деятельности. Многие из них спивались и преждевременно уходили из жизни. Трагические судьбы самих писателей слились с трагическим характером изображаемой ими жизни. В «Беседах о ремесле» Горький заметил, что история литераторов-разночинцев — «„мартиролог“, то есть перечень мучеников».[46]

И все же концепция обстоятельств и человеческих характеров в реалистической системе беллетристов-демократов не исчерпывается изображением «забиенной среды» (Решетников), всевозможного «обезображивания» (Г. Успенский) человеческой личности. Влиянию среды на судьбы, поведение и психику людей некоторые из шестидесятников вовсе не придавали какого-то фатального характера, а человека они изображали не только обреченной жертвой. И здесь они следовали за Чернышевским, за Писаревым. Последний признавал, что «человек — продукт среды и жизни». Но критик указывал и на другую сторону отношений человека и среды: «. . . жизнь в то же время вкладывает в него (в человека, — *Н. П.*) активную силу, которая не может быть мертвым капиталом для существа деятельного».[47]

---

[44] Там же, с. 362.
[45] Там же, т. 2, с. 258.
[46] *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., 25, с. 355.
[47] *Писарев Д. И.* Соч. в 4-х т., т. 3, с. 190.

У каждого представителя школы шестидесятников был свой уровень понимания проблемы «человек и социальная среда». Слепцов в ее толковании стоял на позициях революционно-демократических. Его Рязанов хотя и конспиративно, но целенаправленно и результативно воздействует на окружающую обстановку в нужном ему направлении. Под влиянием его пропаганды происходит самоопределение и размежевание социальных сил, развязка отношений. Подобных разночинцев-революционеров, родословная которых восходит к базаровскому или рахметовскому типу, не знали другие беллетристы-шестидесятники. Никто из них не встретился и с Кудеяром или с Савелием — богатырем святорусским. Однако это не помешало определиться общей тенденции, им присущей, — они искали среди разночинцев и в народе людей с пробуждающимся самосознанием, способных сопротивляться обстоятельствам, возвышаться над ними.

Левитов, например, стремится создать целую галерею активных представителей народа, людей с сильным характером, способных на протест, наделенных яркими талантами («Бабушка Маслиха», 1864; «Степная дорога днем», 1862, и др.). Находит он и крестьянина-богатыря Ферапонта («Моя фамилия», 1868). Но вместе с тем Левитову, этому, по словам Горького, «лучшему лирику в прозе», было неясно, как же должны действовать, куда идти его сильные духом герои. Они обычно безрезультатно погибали в борьбе с обстоятельствами, отчаивались и ожесточались, становились озорниками, индивидуалистами. И изображал писатель подобных людей обычно не в социальном плане, а в плане психологическом, моральном, что отражало бессилие, растерянность и самого художника, непонимание им общественных путей борьбы.

Примечательно, что в произведениях шестидесятников некоторые герои иронизируют по поводу тех, кого «заела среда», кто тоскливо жаловался на нее и только ею объяснял все свои злоключения. В такой презрительной иронии сказалось не только неприязненное отношение к пассивизму дворянского героя, к неудачнику, «лишнему человеку». И в рядах разночинцев были люди, в бессилии своем сваливавшие на среду всю вину за свою горькую судьбу. Подобных людей Помяловский назвал «жалкими, жалкими людьми» («Андрей Федорович Чебанов»). Он противопоставил примиренчеству Молотова «здоровый скептицизм» Череванина, считавшего, что примирение человека с пошлостью нельзя объяснять влиянием среды. Если же среда плоха, говорил он, «то следует бить ее». Среди рядовых разночинцев часто встречались в жизни натуры энергичные, вступавшие в борьбу со средой, стремившиеся «опустошать душу от личной биографии». Тот же Помяловский, как и Г. Успенский, искал «человека действия». «Душевное отупение» — так определяет автор «Очерков бурсы» сущность бурсацкого воздействия на человека. Подробно рассказанная история Карася выразительно раскрывает

всевозможные «калечества», но она же говорит и о том, как бурсацкая обстановка одновременно пробуждает мысль. Происходит процесс закалки человека средой.

Характерна в этом же плане воспроизведенная Вороновым в повестях «Мое детство» и «Моя юность» дискуссия о среде и личности. Писатель вообще часто обращается к мысли, которая до него была высказана его учителем Чернышевским в статье «Не начало ли перемены?» (источник многих несчастий народа заключен в нем самом). «Тяжело наше горе, — размышляет автобиографический герой очерка «Арбузовская крепость», — потому что плохи мы сами! И долго, долго будет поедать нас это великое зло, если мы сами будем равнодушны к нему, если мы сами твердо не пожелаем иметь то, без чего мы теперь позорно умираем!».[48] Эти слова Воронова живо напоминают призывы Чернышевского в названной статье, обращенные к самому народу. Подводя итоги судьбам обитателей Арбузовской крепости, Воронов вновь подчеркивает необходимость активного отношения к жизни.[49] Некоторые из его героев преклоняются перед энергией борьбы с обстоятельствами.[50]

Охарактеризованная тенденция шла от жизни, от идей революционной демократии. Капитализирующиеся социально-экономические отношения несли трудовому народу и разночинной интеллигенции духовное пробуждение, что явилось основой сюжетов многих повестей и романов 60—70-х гг. Эти отношения способствовали формированию энергичных характеров, закаливали трудящихся для борьбы с обстоятельствами, толкали на поиски счастья, заставляли мечтать о человечности обстоятельств. Это пробуждало и воспитывало в трудящихся подлинно человеческие качества. Ф. Энгельс замечательно сказал: «Если ‹. . .› рабочему не предоставлено никакого иного поприща для проявления своих человеческих чувств, кроме протеста против своего положения, то вполне естественно, что именно в этом протесте рабочий должен обнаружить свои самые привлекательные, самые благородные, самые человечные черты».[51] Эти слова блестяще подтверждаются русской демократической беллетристикой (романы Решетникова, «Разоренье» Г. Успенского), а затем такими произведениями как «Мать» Горького, «Город в степи» Серафимовича.

Писатели-демократы открыли, что человека создает, формирует, воспитывает *сопротивление* окружающей, ему враждебной среде, борьба с обстоятельствами, создание новых условий жизни. Это было большой победой реализма, она имела огромное значение

---

[48] *Воронов М.* Болото, с. 374. — О Воронове см.: *Троицкий В. Ю.* Писатель-шестидесятник М. А. Воронов. — В кн.: Русская литература. Статьи, исследования, публикации. М., 1961, с. 259—281 (Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина, № 160).

[49] См.: *Воронов М.* Болото, с. 435.

[50] См.: там же, с. 171—174.

[51] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 2. с. 438.

в изображении представителей трудового народа и массовой разночинной интеллигенции, привела к показу того, как пассивное, бездумное или стихийное отношение к жизни сменяется вопросами, раздумьями, критикой, активным отношением к действительности, сопротивлением угнетающей среде, поисками «где лучше». Характерен в этом отношении «тип прелестнейшей русской женщины»[52] Пелагеи Прохоровны, главной героини романа Решетникова «Где лучше?». В связи с этим романом следует указать на одно ошибочное и укоренившееся в историко-литературной науке суждение, заключающееся в том, что будто бы в демократической беллетристике 60-х гг. наблюдается, с одной стороны, упрощенное толкование внутреннего мира человека из народа, а с другой — увлечение внешними описаниями социально-экономических отношений, бытовой обстановки. Б. В. Михайловский, например, в статье «Творческие искания молодого Горького» говорит о том, что у Левитова и Решетникова появился сниженный образ человека, что автор «Горнорабочих» «не раскрыл тех больших возможностей, которые хранятся в душах русских людей, народной массы даже в условиях нестерпимого гнета».[53] Такое мнение противоречит фактам, суждениям Щедрина (в рецензии на роман «Где лучше?») и Горького, который в письме «Неизвестному» поставил Левитова среди знатоков «души российской».[54]

Свой путь поисков счастья Пелагея Прохоровна начала безличным, наивным человеком. Затем ей пришлось пройти суровую школу жизни, столкнуться на деле с начальством, с подневольным трудом из-за куска хлеба, с унижением, тюрьмой, искушениями. Но во всех этих тяжких, унизительных обстоятельствах, сопротивляясь им, работница Пелагея Прохоровна сохранила высокий моральный облик, поэтическое отношение к природе, верность трудовым идеалам, человечность в отношениях к людям. Признание нравственной красоты рабочего человека составляет у Решетникова, как позже и у Глеба Успенского, одну из главных морально-эстетических оценок жизни.

Роман «Где лучше?» по своей идейно-художественной системе отличается от других романов Решетникова именно тем, что в нем в центре внимания беллетриста — всеобщая тяга трудового народа к счастью. Это усилило идеальный элемент в романе, придало ему бо́льшую поэтичность. Ужасы жизни, мытарства, трагическая судьба людей, их невежество и заброшенность остались прежними. Но через эту плотную кору жизни пробиваются к свету первые ростки нового, подтверждающего, что «инерция» в народе может быть преодолена, что среди представителей народа есть сильные, несгибаемые характеры, что здесь возможны и

---

[52] См.: *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 9, с. 323.
[53] Горьковские чтения, 1947—1948. М.—Л., 1949, с. 48.
[54] М. Горький. Материалы и исследования, т. 1. Л., 1934, с. 334.

энергические усилия, и отважные решения. Это подтверждается и романом Решетникова «Свой хлеб», одухотворенным идеями автора «Что делать?». Его сюжет раскрывает драматическую историю борьбы девушки за свою самостоятельность и свободу. Эта борьба за «свой хлеб» ставит Дарью Андреевну в конфликт с семьей, со всем купеческим и чиновничье-мещанским укладом, в котором люди труда унижаются и эксплуатируются. Но этот же конфликт одновременно формирует, закаляет характер героини, пробуждает в ней мысли, идеалы, заставляет обратиться к книге, сближает ее с трудовым народом.

Решетников не скрывает, что во взглядах на счастье у трудового народа было много наивного и утопического, иллюзорного, он еще не знал реальных путей к счастью и не имел руководителей. Да и сам Решетников не знает, как и Г. Успенский, автор «Разоренья», куда вести своих искателей счастья. Но существенно и другое: в мечтах народа о счастье есть и реальное содержание («Покосы и земля наши!» — так комментируют рабочие царский манифест об отмене крепостного права).

Шестидесятники проявили интерес к истории «просветления» классового самосознания представителей трудового народа и показали, как на этой почве складывается их внутренний мир, развиваются, расцветают подлинно человеческие качества. Дети Пилы и Сысойки (в повести Решетникова «Подлиповцы»), пройдя школу вольнонаемного труда и городской жизни, начинают осознавать свои интересы и думать над общим устройством жизни. «Пошто не все богаты?» — таким симптоматичным вопросом молодых подлиповцев завершается знаменитая повесть Решетникова. Трагическая история Пилы и Сысойки сменяется в конце повести уже не трагической судьбой их детей, ставших квалифицированными и грамотными рабочими. Оказывается, инертность народной жизни сохраняется лишь до поры до времени. Решетников в романе «Горнорабочие» проявляет интерес к тому, как созревает и растет озлобление рабочего Токменцова, как это инстинктивное озлобление перерастает в осознанное отношение к жизни, в первые проблески классового самосознания пролетария.

Охарактеризованная трактовка писателями-демократами процесса жизни (среды) и человеческих характеров определяла и их подход к фольклору. Они прежде всего обращаются к таким произведениям устного народного творчества, которые имеют не только этнографическое или узко бытовое, обрядовое значение, но говорят и о социальном, экономическом положении народа, о его стремлениях и идеалах. С одной стороны, в демократической беллетристике широко воспроизведены «ужасные песни», рассказывающие о мрачной жизни трудового народа. Таковы некоторые заводские песни у Решетникова в романе «Горнорабочие», «отчаянная песня» деревенской бабы у Глеба Успенского в очерке «Остановка в дороге» («Я поставила кисель. . .»). В то

же время разночинцы вводят в свои произведения и такую народную поэзию, в которой выражены мечты о счастье и полноте жизни, протест против гнета, бунтарские настроения. Таковы ямщицкие песни у Слепцова («Владимирка и Клязьма»), сатирическая песня о попах и начальниках у Решетникова («Где лучше?»).

Писатели-демократы, если иметь в виду их наследие в целом, изображали, следовательно, жизнь не только с точки зрения ее противоположности стремлениям человеческой природы. Такое рассмотрение дополнялось у них признанием, что жертвы этой противоположности начинают осознавать негодность окружающего, начинают вырабатывать активное отношение к действительности, что вело к вызреванию революционных убеждений. Беллетристика демократов, обобщая опыт народной жизни и народного самосознания пореформенной поры, давала обширный и поучительный материал для тех, кто стремился понять народ, разбудить и воспитать в нем инициативу, кто пытался непосредственно опереться на народ, сблизиться с ним в борьбе за демократические преобразования.

Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ — РОМАНИСТ И «НОВЫЕ ЛЮДИ» В ЛИТЕРАТУРЕ 60—70-х годов

В русском реализме 60—70-х гг. чётко выделяется его революционно-демократическое (просветительское) направление, непосредственно восходящее к литературной школе Чернышевского. Оно закрепилось в истории русской литературы прежде всего прозой о «новых людях» и под таким названием часто рассматривается в специальных литературоведческих трудах. К демократической беллетристике о «новых людях» относятся романы и повести Н. Г. Чернышевского, В. А. Слепцова, Н. Ф. Бажина, Н. А. Благовещенского, Д. К. Гирса, И. В. Омулевского, И. А. Кущевского, К. М. Станюковича, А. Осиповича (А. О. Новодворского) и некоторых других писателей-демократов 60-х— начала 70-х годов. Генетически близкими к школе Чернышевского были отдельные произведения народнической беллетристики, созданные Н. А. Арнольди, В. В. Берви (Н. Флеровским), Ф. Н. Юрковским, О. А. Шапир (Кисляковой), С. М. Степняком-Кравчинским. Писатели-демократы испытали огромное воздействие со стороны романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?» и стремились в своей художественной практике проверить и подкрепить те типологические тенденции в жизни и социальной психологии «новых людей» из разночинной среды, которые открыл Чернышевский-романист. Не все последователи автора «Что делать?» оказались на высоте, достигнутой их учителем, однако в целом беллетристика о «новых людях» сумела сохранить ценнейший общественно-литературный потенциал периода первой революционной ситуации.

Роман Н. Г. Чернышевского обогатил русскую литературу новыми средствами художественного познания действительности, расширил границы и возможности реалистического метода. Новаторски сочетая обличительное и утверждающее начала, художественно-образные и научно-логические способы обобщения жизни, писатель внес в литературу идеи социализма, демократии и

революции, «открыл» нового героя. Вместе с творческими достижениями других художников-реалистов XIX в. произведения Чернышевского создавали прочные традиции, развитые в литературе социалистического реализма.

1

Чернышевский-романист олицетворяет новый тип художественного мышления, запечатлевшего эпохальные сдвиги в жизни общества, в мироощущении и социальной психологии людей, оказавшихся первооткрывателями на крутых поворотах истории. Творческий метод писателя, жанровую специфику и сюжетно-композиционную структуру романа «Что делать?», его стилистику и язык можно «по-читательски» понять, историко-литературно объяснить и эстетически «оправдать», лишь уяснив специфику особого типа художественного мышления, при помощи которого писатель мысль «доводит» до поэзии. В этом случае интеллектуальное, рационалистическое начало, «обработанное» творческим воображением автора, становится поэтическим содержанием и принимает соответствующее ему художественное оформление.

Автор «Что делать?» хорошо представлял природу своего таланта, особенности своего творческого метода. Едва начав повествование, Чернышевский решительно провозглашает особую эстетическую позицию рассказчика, его понимание художественности. Он нетерпим к произведениям, построенным на внешних эффектах и далеких от современности. С иронией повествователь ведет разговор с «проницательным читателем» по поводу завязки романа и дальнейшего развития действия. Как будто логическим развитием этой иронии является демонстративное заявление, что у него «нет ни тени художественного таланта».[1]

Сколько споров и недоумений вызвали эти слова! Реакционные критики уже в год появления романа Чернышевского стремились приглушить его революционное звучание, называя произведение слабым в художественном отношении. Советские ученые развеяли эту легенду, признав роман одним из выдающихся социально-философских романов в русской и мировой литературе.

Эстетическое обоснование нового типа художественного мышления связано с именем В. Г. Белинского, который считал, что «теперь самые пределы романа и повести раздвинулись», поэтому роман и повесть «дают полный простор писателю в отношении преобладающего свойства его таланта, характера, вкуса, направления и т. д.».[2] Стремление теоретически осмыслить новые яв-

---

[1] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 11. М., 1939, с. 11. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

[2] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 316.

ления искусства, когда «мыслительный элемент <...> слился даже с художественным»,[3] было ценнейшим завоеванием эстетики Белинского.

Позицию Белинского, защищавшего право художника «довести ум до поэзии», поддерживал Н. П. Огарев. В предисловии к сборнику «Русская потаенная литература XIX века» Огарев пропагандировал книги, поэтизирующие революционный и научный подвиг. Он считал, что предметом поэзии может быть «философское раздумье», «подвиг Брута, восторг Галилея перед великим открытием», «живая жажда знания», «преданность Ньютона своей задаче» и т. д.[4]

Заявляя, что у него нет «ни тени художественного таланта», рассказчик из «Что делать?» использовал эстетическую терминологию, выработанную еще Белинским. Он рассуждал в духе Белинского, очень хорошо понимая специфику своего таланта: по своей творческой манере он не принадлежал к той группе писателей, к которой принадлежал Гончаров, «талант чисто художественный». Здесь явный намек на то, что по своей манере он ближе к Герцену, а главные силы последнего, по мнению Белинского, — «не в творчестве, не в художественности, а в мысли, глубоко прочувствованной, вполне сознанной и развитой. Могущество этой мысли — главная сила его таланта; художественная манера схватывать верно явления действительности — второстепенная, вспомогательная сила его таланта».[5] Такие таланты для него так же естественны, как и таланты «чисто художественные».

После такой классификации Белинского понятно, почему рассказчик из романа «Что делать?» заявлял, что у него нет «ни тени художественного таланта». Поэтому понятна настойчивость и последовательность Чернышевского в употреблении этой терминологии: мы ее найдем и в первоначальной редакции романа, и в предисловии к «Повестям в повести». А ранние высказывания Чернышевского о двух типах писателя относятся еще к 1857 г. В статье «Лессинг» он объясняет тип творческого мышления немецкого просветителя, отличного от байроновского или шекспировского: творчество Лессинга, по его мнению, действует «не самопроизвольно, как у Шекспира или в народной поэзии, а только по внушению и под влиянием обсуждающего ума» (IV, 99).

Отмежевываясь от писателей, далеких от него по своей творческой манере, рассказчик Чернышевского, однако, считает плодотворным свой путь эстетического освоения действительности. Он знает свое место в литературе и с достоинством объясняет «добрейшей публике», что «все достоинства повести даны ей только ее истинностью <...> с прославленными же сочинениями

---

[3] Там же, т. 6. М., 1955, с. 271.

[4] *Огарев Н. П.* Избранные социально-политические и философские произведения, т. 1. М., 1952, с. 416.

[5] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 10, с. 318.

твоих знаменитых писателей ты смело ставь наряду мой рассказ по достоинству исполнения, ставь даже выше их — не ошибешься! В нем все-таки больше художественности, чем в них; можешь быть спокойна на этот счет» (XI, 11).

В предисловии к «Повестям в повести» (вариант 10 октября 1863 г.) писатель гордо заявляет: «Я пишу романы, как тот мастеровой бьет камни на шоссе: для денег исполняет работу, требуемую общественной пользою. Я знаю, что искры поэзии брызжут при этой работе: кто работает с любовью, тот вносит поэзию во всякую работу, тем более в поэтическую ‹...› успеху моих романов не мог бы помешать и Гоголь. Я был бы очень заметен и при Диккенсе. Потому я с радостью вижу и теперь, как радовался этому прежде, что в некоторых молодых писателях есть сильный талант. Они мне не соперники ‹...› Моя карьера, как романиста, не та. Они — сами по себе, я — сам по себе. То люди одной карьеры с Диккенсом, Жоржем Зандом. Я хотел идти по такой карьере, как Годвин. Чтобы испытать свои силы, Годвин вздумал написать роман без любви. Это замечательный роман. Он читается с таким интересом, как самые роскошные произведения Жоржа Занда. Это „Калеб Вилльямс“» (XII, 682—683).

Привлекая имя Годвина, Чернышевский несомненно в это время думал о Герцене, художнике-мыслителе, таком же, как и он, по деспотической воле правительства, «государственном преступнике»: «Очень может быть, что у меня перед глазами, как человек одной со мной карьеры, не один Годвин, а и еще кто-нибудь, сильнее Годвина. Говорить об этом — неудобно. Не для моего самолюбия, а потому, что это больше дело истории, чем современности. Но вы можете быть уверены, что я вполне понимаю то, что пишу» (XII, 684).

У Белинского рельефно намечены две разновидности романистов, представляющих разные типы художественного мышления: герценовская и гончаровская. И у Чернышевского в конце концов намечена та же типология: с одной стороны, Годвин, олицетворяющий «логическое» начало в искусстве, и с другой — Жорж Санд, в «роскошных произведениях» которой преобладает творческая фантазия. Таким образом, своими романами, создаваемыми в Петропавловской крепости, Чернышевский намеревался продолжать традиции интеллектуального романа Герцена.

Разумеется, рационализм, логическое начало в произведениях новых романных жанров не имело ничего общего с холодной рассудочностью и не отрицало законов искусства. Новый тип художественного мышления содействовал воплощению гармонического слияния политики, науки и поэзии, «поэзии мысли» с «поэзией сердца».[6]

---

[6] Терминология самого Н. Г. Чернышевского из его письма Н. А. Некрасову от 5 ноября 1856 г. (XIV, 322).

Таким образом, роман Чернышевского по праву можно соотности с такими выдающимися, эпохальными явлениями мировой литературы, какими были на Западе интеллектуальные социально-философские произведения Вольтера и Годвина, а в России — Герцена. Его творчество — звено в цепи таких форм художественного сознания, как герценовское, щедринское, где главную роль играет группирующее, оценивающее, анализирующее и синтезирующее сознание, не только не скрывающее этой своей работы, а заставляющее переживать эстетически его активность и преодолевать «бессознательность» в восприятии противоречий жизни.

Чернышевский был подготовлен к осуществлению новых творческих принципов на писательском поприще глубоким эстетическим обоснованием литературы как «учебника жизни», а творческого метода романиста — как сочетания таланта с «живым сердцем» и «с мыслью, дающею силу и смысл таланту, дающею жизнь и красоту его произведениям» (II, 303). Он уже имел писательский опыт, оформляя в университетские годы свой дневник (продолженный в Саратове в 1852—1953 гг.) и первые, оставшиеся незаконченными, повести: «Пониманье», «Рассуждение о воспитании» («История Жозефины»), «Теория и практика». Нельзя не учитывать огромную литературную практику Чернышевского на посту ведущего публициста и литературного критика «Современника», в ходе которой налаживались знакомые затем по роману «Что делать?» контакты его с читателем-другом и апробировались разные варианты авторской полемики с «проницательным читателем» (введение литературной маски автора-рассказчика, использование в полемическом диалоге большого набора стилистических средств «атаки» — иронии, сарказма, гротеска и т. д.).

Создателем «Что делать?» стал выдающийся революционер, мыслитель и практик русского освободительного движения, человек с богатым внутренним миром. Великое произведение было порождено яркой личностью. Мировоззрение, нравственный облик Чернышевского сейчас широко известны современному читателю по его дневникам, письмам, публицистике. Мы знаем его юношеское признание в том, что он будет «непременно участвовать» в крестьянском «бунте» («Это непременно будет. Нужно только одну искру, чтобы поджечь все это» — I, 418). Чернышевский не преуменьшал трудностей революционной борьбы («Исторический путь — не тротуар Невского проспекта» — VII, 923) и, когда эти трудности возникали, мужественно выдерживал испытания — испытания арестом и тюрьмой, длительной «комедией» суда, а потом унизительной «гражданской казнью». В этих условиях работа в Петропавловской крепости над романом «Что делать?», а после его окончания — над повестью «Алферьев» и романом «Повести в повести» была ярким выражением физической и духовной стойкости человека, с честью преодолевшего жизненные невзгоды и вышедшего из них нравственным победителем.

Чернышевский был подготовлен к работе романиста с другой стороны: он превосходно знал жизнь своих современников, предвосхищая ведущие тенденции развития русского общества. «Давно известно, — писал в одной из рецензий Чернышевский, — что написать хорошее произведение можно только тогда, когда пишешь о предмете, хорошо известном. При отсутствии же знакомства с делом не спасет ни талант, ни ум» (IV, 561).

Находясь в застенках Петропавловской крепости, писатель обобщил жизненный опыт нового молодого поколения людей-созидателей (а не только «нигилистов»!), художнически «просветил» их духовный мир, запечатлел интеллектуальный «взрыв» в среде разночинной интеллигенции, прославил социализм, революцию и революционеров.

Чернышевский был связан с нелегальным движением на том этапе, когда интенсивно проходил процесс объединения изолированных революционных кружков во всероссийскую «партию», разрабатывались организационные, тактические и программные основы «Земли и воли», издавалась серия прокламаций и предпринимались первые шаги к революционной пропаганде среди народа. Среди его друзей были виднейшие профессиональные революционеры — братья Н. А. и А. А. Серно-Соловьевичи, А. А. Слепцов, М. Л. Михайлов, Н. И. Утин и другие.

Как известно, план подготовки «землевольцами» всенародного вооруженного восстания, намеченного на весну—лето 1863 г., вынашивался уже с лета 1861 г. Правда, после правительственных репрессий лозунг восстания летом 1863 г. был снят и тайное общество прекратило свою деятельность, а затем и самое свое существование, не выдержав тех драконовских мер репрессии, которыми правительство защищалось от натиска революционной «партии». Однако на первых порах уверенность в успехе борьбы вдохновляла «землевольцев».

«Но не надо забывать, — писал В. И. Ленин, — что в то время, после тридцатилетия николаевского режима, никто не мог еще предвидеть дальнейшего хода событий, никто не мог определить действительной силы сопротивления у правительства, действительной силы народного возмущения». События в период революционной ситуации создавали такие условия, при которых «самый осторожный и трезвый политик должен был бы признать революционный взрыв вполне возможным и крестьянское восстание — опасностью весьма серьезной».[7]

В создавшихся исторических условиях жизни России формировалось поколение «новых людей» — разночинцев. В. И. Ленин «появление разночинца, как главного, массового деятеля и освободительного движения вообще и демократической, бесцензурной печати в частности»[8] связывал с эпохой падения крепостного

---

[7] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 5, с. 28—29, 30.
[8] Там же, т. 25, с. 94.

права. На гребне революционной волны появились люди рахметовского типа. Рахметовы в жизни были, Чернышевский их знал. На вопрос, так волновавший современников, — «Что делать?» — писатель в первую очередь должен был ответить образом Рахметова. Его окружали в романе, ему помогали люди недавно зародившегося «типа» — люди «безукоризненной честности», отважные, не колеблющиеся, не отступающие, умеющие взяться за дело и доводящие его до конца. В их среде формировался новый морально-этический кодекс, определяющий личные взаимоотношения, дружбу и любовь, новые представления о призвании человека, свободного от всякого деспотизма и рабской приниженности. Здесь осуществлялась вековая мечта женщин о равноправном участии в жизни семьи и общества. Отсюда прорастали первые ростки нового отношения к труду, предвещавшие осуществление социалистических идеалов в обозримом будущем.

Вопрос о «первоисточниках» произведения имеет принципиальное значение для понимания художественного метода автора «Что делать?», его жанровой и сюжетно-композиционной структуры. В каких взаимоотношениях находится действительность и творческая фантазия художника-романиста?

Каковы взаимосвязи между реальной жизнью молодого поколения разночинцев-шестидесятников и миросозерцанием героев романа, их просветительской практикой и социально-философской концепцией автора-мыслителя?

Каким путем произошла переориентировка жанровых критериев от любовно-интимного романа к роману социально-философскому?

Как использованы и пересмотрены традиционные сюжетные решения предшественников и на каких путях воздвигалась оригинальная жанровая структура нового повествования?

2

Чернышевский считал, что в жизни ежеминутно встречаются «поэтические события», которые «в своем развитии и развязке» нередко имеют «художественную полноту и законченность» (II, 67), а «первообразом для поэтического лица очень часто служит действительное лицо» (II, 66). Не случайно действительные события и жизнь знакомых людей вызвали у него потребность осмыслить их в художественном дневниковом очерке (1848) и в повести «Теория и практика» 1849—1850 гг. (события, вызванные женитьбой В. П. Лободовского, товарища Чернышевского по университету), а исходным творческим началом в повести «Пониманье» (над которой Чернышевский работал также в университетские годы) послужили исторически существовавшие лица (Луиза, сестра Гете).

В научной литературе достаточно убедительно установлены прототипы многих литературных персонажей из произведений Чернышевского: В. А. Обручев — для Алферьева (из одноименной повести), Н. А. Добролюбов — для Левицкого, К. Д. Кавелин — для Рязанцева, С. И. Сераковский — для Соколовского, Н. А. Милютин — для Савелова, да и сам Н. Г. Чернышевский — для Волгина (роман «Пролог»). Все исследователи романа «Что делать?» сходятся на том, что песни и дополнительные пояснения «дамы в трауре», особенно при исполнении шотландского романса-баллады Вальтера Скотта «Разбойник», воспроизводят в замаскированном виде сцену объяснения Чернышевского со своей невестой Ольгой Сократовной Васильевой.

Автор в первоначальной редакции «Что делать?» утверждал, что все существенное в его рассказе — «факты, пережитые моими добрыми знакомыми». «Разумеется, — уточняет он право художника на вымысел, — я должен был несколько переделать эти факты, чтобы не указывали пальцами на людей, о которых я рассказываю, что, дескать, вот она, которую он переименовал в Веру Павловну, а по-настоящему зовется вот как, и второй муж ее, которого он переместил в Медицинскую академию, — известный наш ученый такой-то, служащий по другому, именно вот по какому ведомству» (XI, 637).

У исследователей имеются разные точки зрения на целесообразность изучения прототипов героев «Что делать?». Например, академик М. В. Нечкина считает, что «тип Рахметова уполномачивает исследователей на поиски всех прототипов и тем более указанных самим автором».[9] Следует при этом лишь заметить, что прототип никогда не будет идентичным художественному образу. В частности, несмотря на ряд сходных деталей в поведении Рахметова и П. А. Бахметова, о которых уже немало написано, знак равенства между ними поставить ни в коем случае нельзя.

Реальные источники в известной мере дают возможность заглянуть в творческую лабораторию писателя. В этом смысле любопытна, например, такая параллель. Интерес Рахметова к комментарию Ньютона к «Апокалипсису св. Иоанна» как «классическому источнику по вопросу о смешении безумия с умом» (XI, 197) перекликается с работой «землевольца» Н. И. Утина над статьей об Апокалипсисе для «Энциклопедического словаря», выходившего при участии П. Л. Лаврова, и с переводом Библии, осуществленным В. И. Кельсиевым и напечатанным в Лондоне (1860). Однако таких прозрачных намеков на связь Рахметова со своими прототипами в романе мало. Все данные о сходстве «особенного человека» с виднейшими деятелями периода революционной ситуации (Н. А. Добролюбовым, П. Д. Баллодом, братьями Н. А. и А. А. Серно-Соловьевичами и др.) носят общий

---

[9] История СССР, 1963, № 5, с. 226.

характер. Но даже и в этом случае мы можем прийти к заключению, что при работе над образом Рахметова («я встретил до сих пор только восемь образцов этой породы (в том числе двух женщин)» — XI, 197) писатель художественно обобщил основное в мировоззрении и психологии, в личной и общественной практике друзей по революционному подполью.

Считая, что «оригинал уже имеет общее значение в своей индивидуальности», Чернышевский задачу писателя видел в том, чтобы понять «сущность характера в действительном человеке», уяснить, «как стал бы действовать и говорить этот человек в тех обстоятельствах, среди которых он будет поставлен поэтом», «передать его таким, каким понимает его поэт» (II, 66). В этом состояла художественно-преобразующая функция романиста, предупреждающая опасность иллюстративности и натурализма.

Примечательно, что писатели-демократы 60—70-х гг. XIX в., продолжая традиции Чернышевского, опирались в своей творческой практике на действительные исторические события своего времени, художественно трансформируя их. Вполне вероятно знакомство Н. Бажина во время работы над повестью «Степан Рулев» (1864) с первыми шагами революционной организации Н. А. Ишутина—И. А. Худякова (1863—1866). Во всяком случае один из персонажей его повести, Илья Кудряков, «лучший друг и соратник» Степана Рулева, напоминает крупнейшего революционного деятеля Ивана Худякова (сходство фамилий: Худяков — Кудряков; хромота обоих как следствие увечья, понесенного от лошади в детские годы; духовное родство и сходный метод просветительской деятельности странствующих по деревням фольклориста и книгоноши).

И. Кущевский в романе «Николай Негорев, или Благополучный россиянин» (1870) откликнулся на события первой революционной ситуации, рассказал о деятельности шестидесятников, устраивавших революционные «общества» и «ветви» и решивших «не упускать благоприятного случая объявления указа об освобождении крестьян» для народного восстания. С большой теплотой автор пишет о члене этой «ветви» Андрее Негореве, распространявшем брошюры и прокламации, ставшем впоследствии политическим эмигрантом, об Оверине, который под влиянием этих прокламаций кинулся «в бездну» и возглавил крестьянское восстание. Кущевский намеренно сближает подвиг Оверина с революционной деятельностью Чернышевского, когда в описании гражданской казни Оверина исторически достоверно воспроизводит место, обстоятельства и детали правительственного надругательства над Николаем Гавриловичем (не забыт и букет цветов, брошенный из толпы «преступнику у позорного столба»!).

Роман В. Берви-Флеровского «На жизнь и смерть» (1877), в его первой части во многом соотносится с общественными событиями 60-х гг.; заглавный персонаж этой части Павлуша Скри-

пицын даже встречается с самим Чернышевским! Вторая часть произведения Флеровского «Ученики» соответствует времени и обстоятельствам пропагандистской деятельности «чайковцев» и «долгушинцев» в рабочих кружках (начало 70-х гг.), а третья часть («Новая религия») посвящена событиям «хождения в народ» 1874—1875 гг. В этом романе скрестились все узловые проблемы, занимавшие передовое русское общество на большом отрезке времени (40—70-е гг. XIX в.).

Участник революционного подполья С. Степняк-Кравчинский запечатлел в своих произведениях («Подпольная Россия», 1881; «Андрей Кожухов», 1889, и др.) настроения и обстоятельства героической борьбы с царизмом своих товарищей из эпохи «хождения в народ» (Петр Кропоткин, Дмитрий Лизогуб, Вера Засулич, Дмитрий Клеменц) и «народовольского» периода (Софья Перовская, Степан Халтурин, Александр Михайлов).

Некоторые исследователи романа «Что делать?» считают, что Чернышевский расширил круг литературных источников, обратившись к методике мысленного эксперимента, принятой в точных науках, когда «ученый, основываясь на данных своей теории, создает модель опыта, который в действительности невозможно произвести на данном техническом уровне, и таким образом доказывает принципиальную правильность идеи». «Метод гипотетического упрощения ситуаций и конфликтов» переносится в данном случае на структуру утопического романа, который «представляет собою как бы описание „мысленного" внедрения идеи в жизнь. Опыт этот „описывается" как реальный, и роман воспринимается читателями зачастую как научное описание».[10] Гипотетический метод исследования Чернышевского-романиста видят в первую очередь в рассказе об организации Верой Павловной швейной мастерской-коммуны и в описании социалистического общества («Четвертый сон Веры Павловны») как исторически уже возникшего и неотвратимо нарастающего процесса переустройства общества.

Эти наблюдения несомненно помогают уточнить истоки социальной психологии, мировосприятия героев романа. Они позволяют конкретно представить внутренний «механизм» художественного воплощения мечты реальных людей о светлом будущем. Однако при решении вопроса о соотношении реальности и фантастики нет основания «переводить» весь роман Чернышевского из произведения реалистического в разряд утопических романов, сводить «первые случаи» личной и общественной активности «новых людей», имеющих «исторический интерес» (XI, 43), лишь к «имитации опыта». Произведение, имитирующее объективность и точность описания, добивающееся правдоподобия и увлекательности повествования во имя доказательства некоего авторского

---

[10] *Лотман Л. М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974, с. 214.

постулата, не будет иметь ничего общего с реалистическим искусством и в лучшем случае выполнит иллюстративную функцию.

Современники воспринимали роман «Что делать?» иначе. Видный деятель революционного движения 60-х гг. Н. И. Утин (ставший впоследствии одним из организаторов Русской секции Первого Интернационала) писал 22 февраля 1864 г. Н. П. Огареву о произведении Чернышевского: «Я никак не соглашусь, что у него цель фантастическая, потому что он и не думает говорить, что все осуществимо сию же минуту, напротив, он показывает, что нужно идти шаг за шагом, и затем говорит: вот что будет в конце ваших трудов и стремлений, вот как можно жить. И потому „работайте и работайте"».[11]

Принципы социалистической организации трудовых ассоциаций стали уже доступными лучшей части разночинной интеллигенции 60-х гг. XIX в. Социалистический идеал в миросозерцании «шестидесятников» (пусть даже в утопическом варианте!) — это реальность, а не фантастика. Гипотетический подсчет прибылей, которые получает каждая швея от мастерской, их выгод от совместной жизни и общего хозяйства — это операция «реальных», «живых» людей, знающих, что делать, во имя чего жить. Поэтому Чернышевский пишет о мастерских-коммунах как о реально существующих в жизни трудовых ассоциациях.

Имелись ли в действительности источники для реалистического описания швейной мастерской Веры Павловны?

Чернышевский, рассказывая о работе мастерской Веры Павловны, стремился как-то откликнуться на стремление женщин 60-х гг. улучшить условия своего труда. По статистическим данным 1860 г. известно, что в Петербурге «4713 ремесленниц довольствовались жалованьем в 2—3—5 руб. в месяц на хозяйском столе и чае. Те, которые работали дома, живя при муже или родных, вырабатывали на перчатках, аграманте 2—3 рубля в месяц, на чулках — еще меньше».[12]

Энергичную работу по улучшению жизни нуждающихся женщин провел кружок Марии Васильевны Трубниковой. В 1859 г. им было основано «Общество дешевых квартир и других пособий нуждающимся жителям» Петербурга. Общество сперва нанимало для своих клиентов квартиры в разных частях города, но затем на деньги, вырученные от лотереи, был куплен большой дом, в который перевели всех бедняков.

«Тогда же Общество получило возможность приступить к выполнению заветного желания своего — устройства школы для детей и швейной мастерской, где жилицы могли бы получать и выполнять работы и куда также могли бы приходить посторонние

---

[11] Литературное наследство, т. 62. М., 1955, с. 642.

[12] *Щепкина Е. Н.* Из истории женской личности в России. Лекции и статьи. Пг., 1914, с. 301.

швей и выполнять собственную работу на предоставляемых им бесплатно швейных машинах.

В мастерской особенно энергично работала Н. В. Стасова, стараниями которой был вскоре получен большой заказ от интендантства, надолго обеспечивший ее работой. В школе преподавание велось сперва членами общества, а затем приглашенными для этой цели учительницами».[13] Однако в работе мастерской мы еще не видим воплощения социалистических принципов.

В тех же воспоминаниях утверждается, что кружок М. В. Трубниковой, начав свою общественную деятельность с филантропии, затем «эволюционировал, отражая влияние других, часто более радикальных кругов, например кружка Чернышевского (общества «Земли и воли»), с которым лично Мария Васильевна была непосредственно связана через своих друзей, братьев Николая и Александра Серно-Соловьевичей, и к которым ее влекли собственные демократические и антимонархические тенденции».[14]

Интересно вспомнить еще одну попытку кружка М. В. Трубниковой — создать «Общество женского труда». Сведения о нем расширяют наши представления об эпохе 60-х гг. и лишний раз свидетельствуют о больших трудностях, стоявших перед энтузиастами женского движения. Общество было задумано с широкими планами. Оно должно иметь право заводить различные мастерские: швейные, переплетные, конторы для переводов и издания детских и научных книг. В составлении его устава в 1863 г. принимал участие П. Л. Лавров.

Реализована была лишь часть этой программы. В начале 1863 г. удалось организовать женскую артель или общество переводчиц-издательниц, в которое входило 36 человек (М. В. Трубникова, Н. В. Стасова, А. Н. Энгельгардт, Н. А. Белозерская, М. А. Менжинская, А. П. Философова, В. В. Ивашева, Е. А. Штакеншнейдер и др.). Брошюровка и переплет изданных обществом книг осуществлялись женской переплетной артелью, основанной В. А. Иностранцевой. Иллюстрации и гравюры выполнялись тоже женщинами.

Таким образом, есть все основания полагать, что в рассказе о трудовой деятельности Веры Павловны Чернышевский опирался на действительные жизненные факты. Попытки найти новые формы организации труда, устройства быта и просвещения работников уже были.

Жизненную основу имеет описание революционно-просветительской работы Лопухова, Кирсанова и Мерцалова среди работниц швейной мастерской. Мы знаем о существовании воскресных школ для взрослых, организованных «землевольцами». И все-таки действительных фактов из жизни оказалось недостаточно для воплощения художественного замысла Чернышевского.

---

[13] *Буланова-Трубникова О. К.* Три поколения. М.—Л., 1928, с. 81.
[14] Там же, с. 82.

В романе мастерская Веры Павловны не походила на предприятие, организованное кружком Трубниковой. Поэтому писатель в черновом варианте романа писал: «Есть в рассказе еще одна черта, придуманная мною: это мастерская. На самом деле Вера Павловна хлопотала над устройством не мастерской; и таких мастерских, какую я описал, я не знал: их нет в нашем любезном отечестве. На самом деле она [хлопотала над] чем-то вроде воскресной школы <...> не для детей, а для взрослых» (XI, 638).

Чернышевскому пришлось в известной мере «придумывать» мастерскую Веры Павловны. В этом смысле «гипотетический метод исследования» Чернышевского-экономиста действительно пригодился Чернышевскому-романисту как дополнительный, подсобный путь художественной мотивировки замысла Веры Павловны организовать мастерские по образцам, предложенным «добрыми и умными людьми», написавшими «много книг о том, как надобно жить на свете, чтобы всем было хорошо» (XI, 128). Впрочем, следует уточнить, что в этом случае метод мысленного эксперимента уже отстранен от автора, стал достоянием Веры Павловны («Вот какие мои мысли» — XI, 126), реальной приметой интеллектуальных достижений «новых людей».

Впоследствии читатель романа узнает, что осуществить социалистический идеал в стране самодержавного деспотизма оказалось невозможным. Как известно из романа, после визита Кирсанова к «просвещенному мужу» (представителю власти) и разговора с ним (XVII раздел четвертой главы) было «нечего уж думать о развитии предприятия, которое так и просилось идти вперед» (XI, 596). Путь к новой жизни в социалистических трудовых ассоциациях лежит только через революцию.

У Чернышевского уже было теоретическое обоснование разницы между мечтой праздной фантазии, оторванной от действительности, и мечтой о светлом будущем, способствующей общественному прогрессу. В понятие действительности он включал «не только настоящее, но и прошедшее, насколько оно выразилось делом, и будущее, насколько оно приготовляется настоящим» (II, 103). Эта связь будущего с настоящим и определяет художественную «совместимость» реализма и романтизма в «Что делать?».

Судьба произведений писателей-утопистов, которые принуждены были конструировать элементы нового общества из своей головы, ибо эти элементы еще не вырисовывались ясно для всех в недрах старого общества, зависела от большой теоретической подготовки и художественного такта автора, от его уменья верно вскрыть исторические закономерности развития общества. Опасность «произвольной регламентации подробностей, и именно тех подробностей, для предугадывания и изображения которых действительность не представляет еще достаточных данных»,[15] под-

---

[15] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 6. М., 1968, с. 324.

стерегала; по мнению М. Е. Салтыкова-Щедрина, и автора «Что делать?». Однако Чернышевский во многом (как это подтверждается практикой осуществившегося в наше время развитого социалистического общества) избежал этой опасности. Насколько это было для него возможно, при работе над романом он использовал достижения науки и техники своего времени, чтобы рельефнее, художественно осязательнее воссоздать картину будущего (начавшиеся уже в то время постройки каналов и оросительных систем, открытие электричества, использование алюминия в промышленности и в домашнем быту, опыт выращивания фруктов в оранжереях, достижения архитектуры). Впрочем, все это для писателя лишь «намек», толчок для воссоздания более возвышенной картины, но без этого «намека» невозможно было добиться конкретно эмоционального восприятия картин будущего. Таким, например, «намеком» на громадный «хрустальный дворец», который видит Вера Павловна во сне, был Кристальный дворец на Сайденгамском холме в Англии. Чернышевский впервые описал «дворец Пакстона» еще в августовском номере журнала «Современник» за 1854 г. (XVI, 91—93).

Таким образом, утопические картины в романе Чернышевского многими своими художественными деталями восходили к действительности, и это предотвращало опасность отвлеченного схематизма. Романтическая торжественность, приподнятость в описании светлого и прекрасного будущего соответствовала законам романтического искусства и индивидуальному проявлению их в художественной форме сновидений. Последние, в свою очередь, не позволяли читателю забывать о том, что он прикосновенен к миросозерцанию и сокровенной мечте реальной героини — своей современницы.

Так в сложном соотношении исторической действительности и утопии, реального и романтического, событий из жизни знакомых людей и «мысленных», «гипотетических» ситуаций и конфликтов воссоздается оригинальная художественная структура романа Чернышевского, в которой первое — реалистическое — звено и по своим первоисточникам и по своей художественной форме является ведущим. «Чернышевский ставит ставку на реализм, вытекающий из знания жизни и располагающий сочными красками»,[16] — авторитетно утверждал А. В. Луначарский. Что же касается романтических тенденций в беллетристике о «новых людях», то они, проявляясь в усиленной тяге к «идеализации», возникают там, где остро ощущается «эстетически осознанная необходимость восполнить недостаток реального жизненного материала лиризмом, авторской убежденностью».[17]

---

[16] *Луначарский А. В.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М., 1963, с. 267.

[17] *Коновалов В. Н.* Особенности художественного метода романов о «новых людях» (60—70-е гг. XIX в.). — В кн.: Романтизм в русской и советской литературе, вып. 6. Казань, 1973, с. 108.

«Первые случаи» производственной деятельности героев «Что делать?», имеющие «исторический интерес», примечательны и в другом отношении. Рассказывая об организации швейной мастерской-коммуны и о просветительской деятельности Лопухова среди рабочих, Чернышевский по сути дела открыл новый сюжетоорганизующий центр для будущих романов о «новых людях». Швейные мастерские, воскресные школы, просветительские чтения для рабочих, ссудо-сберегательные кассы были для революционеров-разночинцев опорными пунктами агитационной деятельности и, естественно, нашли отражение в литературе, заложив прочные основы новой сюжетно-композиционной структуры произведения (Н. Бажин, «Степан Рулев», «История одного товарищества»; И. Омулевский, «Шаг за шагом»; К. Станюкович, «Без исхода»; П. Засодимский, «Хроника села Смурина», и др.).

В романе Чернышевского «Что делать?» впервые в литературе осуществлен замысел художественного изображения социалистической трудовой ассоциации, показан руководитель коллективного производства из среды разночинной интеллигенции, намечены пути повышения общей культуры и политической сознательности «простолюдинов» через воскресные школы. Чернышевский предвидел необходимость изучения опыта революционного рабочего движения на Западе (поездка за границу Рахметова и Лопухова).

В повести Н. Бажина «Степан Рулев» влияние романа «Что делать?» подкрепляется впечатлениями от усилия ишутинцев по устройству завода на артельных началах. Смысл главного «предприятия» Рулева и Вальтера как раз и состоит в подготовке артельного завода на Урале.

Произведения И. Омулевского «Шаг за шагом» (1870) и К. Станюковича «Без исхода» (1873) продолжают художественно разрабатывать тему пропаганды среди рабочих через воскресные школы, знакомят с трудностями легальной деятельности этих школ. Светлову первому из «новых людей» в демократической литературе пришлось познакомиться со стихийной стачкой рабочих и оказать пока еще робкое воздействие на ее развитие в законных рамках. Г. Успенский заметил в рабочем Михаиле Ивановиче устойчивые тенденции к бунту, к протесту против «прижимки» («Разоренье», 1869).

В обстановке подъема общественного движения на рубеже 60—70-х гг., организации Русской секции Первого Интернационала и деятельности Большого общества пропаганды в рабочих кружках сами народники-пропагандисты предъявляют к писателям требование отразить контакты русских революционеров с рабочим движением Западной Европы (В. Трощанский, «Идеалы наших общественных деятелей»). М. Ковальский приветствует

деятельность Светлова. Л. Щеголев разрабатывает план литературного произведения из жизни рабочих, А. Ободовская пишет рассказ о судьбе вольнолюбивого деревенского паренька, прошедшего школу социального воспитания на заводе («Неустрашимко»).[18] Однако творческое воплощение рабочей темы в литературе осложнялось неразвитостью пролетарского движения в России.

В начале 70-х гг. художественная разработка «рабочего вопроса» и связей русских «просветителей» с революционным Западом была осложнена бакунинско-нечаевской пропагандой, авантюризмом и диктаторством анархистов. В романе С. Смирновой (Сазоновой) «Соль земли» (1872) скрестились противоречивые тенденции начала 70-х гг.: с одной стороны, впервые в литературе воссоздается колоритный образ рабочего-агитатора Левки Трезвова, сочетающего силу и мастерство рабочего-молотобойца с талантом революционного пропагандиста, доходчиво разъясняющего рабочим необходимость социальной солидарности в борьбе за свои права; с другой стороны, в образе Левки отразились слабости нечаевщины (демагогия и честолюбие, «желание непременно играть роль», следование правилу: «цель оправдывает средства»). В том же романе идея производственной ассоциации социалистического типа заменяется пропагандой лассальянского плана создания кредитного и промышленного товарищества при покровительстве властей.

Во второй половине 70-х—начале 80-х гг. в литературе проявляется заметная тенденция по-новому осмыслить работу «новых людей» с рабочими. В 1877 г. Берви-Флеровский обращается к началу 70-х гг. и деятельности агитаторов из Большого общества пропаганды в рабочих «ячейках» («На жизнь и смерть»). Во второй части романа Берви вводится художественная характеристика разных типов рабочих, прошедших школу политического воспитания у Испоти и Анны Семеновны, обращено внимание на появление сознательных рабочих с «более глубоким и острым пониманием науки, чем большинство образованных юношей», интересующихся жизнью и борьбой рабочего класса за границей. К событиям начала 70-х гг. обращается в романе «Два брата» (1880) К. Станюкович. Герой этого романа Мирзоев имеет связи с русской политической эмиграцией и читает лекции рабочим.

Наряду с народническим интересом к крестьянским бунтам в русской литературе периода второй революционной ситуации проявляется внимание к волнениям среди рабочих (Н. Златовратский, «Золотые сердца», 1877; А. Осипович-Новодворский,

---

[18] ЦГАОР, ф. 112, оп. 2, ед. хр. 2334, л. 64; *Ковальский И. М.* Что такое светловщина? — Там же, ед. хр. 1086; *Щеголев Л. М.* Программа. — Там же, ед. хр 2548, л 120; *Ободовская А. Я* Неустрашимко. — Там же, ед. хр. 2137.

«История», 1882; О. Шапир, «Одна из многих», 1879). Подлесовщик Абрамов возглавил бунт рабочих на сахарном заводе, техник Утюжинского завода Нежинский, изучивший опыт пролетарского движения на Западе, планомерно руководит борьбой рабочих за свои права на четырех заводах.

Здесь приведены далеко не все произведения демократической литературы, воссоздающие художественную летопись рабочего движения и роли в нем разночинной интеллигенции. Однако и приведенного материала достаточно для того, чтобы убедиться в историко-литературной перспективности художественных открытий автора «Что делать?» при описании организаторской деятельности «новых людей» в рабочих коллективах нового типа, превратившихся из «мысленного эксперимента» полуутопического характера в реальную практику пропагандистской работы демократической интеллигенции в рабочих кружках на заре пролетарского движения в России. Так происходило становление в реалистической литературе новых сюжетоорганизующих тенденций, берущих начало в первом романе Чернышевского. (Примечательно, что и в последнем (незаконченном) романе Чернышевского «Отблески сияния», написанном в сибирской ссылке (1879—1883), вводится рассказ об организации Авророй Васильевной трудовой садоводческой ассоциации и фабрики на коллективных началах).

4

Сюжетно-композиционная сторона романа «Что делать?» давно привлекала исследователей своей великолепной и сложной архитектоникой. Эту сложность стремились объяснить с разных позиций. Обращалось внимание на «внутреннее построение» произведения (по четырем поясам: пошлые люди, новые люди, высшие люди и сны), «сдвоенный сюжет» (семейно-психологический и «потайной», «эзоповский»), «многоступенчатость» и «цикличность» серии замкнутых сюжетов (рассказов, глав), «совокупность повестей», объединенных авторским анализом социального идеала и этики новых людей. Выяснен генезис сюжетных линий романа, во многом представляющих контаминацию нескольких традиционных для русской литературы середины века сюжетов, осуществленных в творческой практике И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, А. В. Дружинина и других авторов (угнетение девушки в родной семье, чуждой ей по духу, и встреча с человеком высоких стремлений; сюжет о положении замужней женщины и семейный конфликт, известный под названием «треугольник»; сюжет биографической повести).[19]

[19] См.: *Лотман Л. М.* Динамика взаимодействия романа и повести. — В кн.: Русская повесть XIX века. Л., 1973, с. 397.

Все эти интересные наблюдения помогают постичь процесс формирования романа Чернышевского на путях циклизации рассказов и повестей, генетически восстановить типологическую родословную ряда его сюжетных положений. Без них литературное новаторство Чернышевского-романиста будет выглядеть неубедительно. Однако генетический подход подчас отодвигал на второй план выяснение природы качественно новых сюжетных ситуаций «Что делать?», а чрезмерное «анатомирование» произведения на ряд «замкнутых», «вставных» сюжетов едва ли помогало выявить его сюжетно-композиционную цельность и монолитность. По-видимому, целесообразнее вести речь не о «замкнутых» сюжетах и «сдвоенных» центрах, а о новых и взаимосвязанных сюжетных ситуациях, интегрированных в единой художественной структуре романа.

В ней имеется сквозная, проходящая через все произведение история формирования молодого поколения строителей новой жизни, захватывающая ее социальные, этико-философские и нравственно-психологические аспекты. В повествовании о жизни Веры Павловны естественно и логично (иногда даже вопреки традиционным представлениям о главных, второстепенных и «вставных» персонажах) вписаны рассказы о Дмитрии Лопухове и Александре Кирсанове, Кате Полозовой и Насте Крюковой, Рахметове и спасенной им молодой вдове, «даме в трауре» и «мужчине лет тридцати», появившемся в главе «Перемена декорации». И это произошло потому, что повествование о становлении и судьбе новой женщины вобрало в себя не только интимно-любовные переживания героини, но и весь процесс приобщения ее к великому делу перестройки социальных, семейно-юридических и морально-этических устоев общества. Мечта о личном счастье естественно переросла в социалистическую мечту о счастье всех людей.

Структурное единство «Что делать?» осуществляется в первую очередь в субъектной форме проявления авторской позиции, когда в роман вводится образ автора-повествователя. Широкий спектр интонационно-стилистических средств рассказчика, включающий добродушие и откровенность, мистификацию и дерзость, иронию и насмешку, сарказм и презрение, дает основание говорить о намерении Чернышевского создать в этом образе впечатление литературной маски, призванной осуществить авторское воздействие на разнородных читателей книги: «благородной» читательницы (друга), «проницательного» читателя (врага) и той «доброй» читательской «публики», еще «неразборчивой и недогадливой», которую романисту предстоит привлечь на свою сторону. Кажущиеся на первый взгляд «ножницы» между подлинным автором и рассказчиком, не имеющим «ни тени художественного таланта» (третий раздел «Предисловия»), в ходе дальнейшего повествования становятся менее заметными. Примечательно, что такая многозначная стилистическая манера, при которой

серьезное пересыпалось шуткой и иронией, была характерна вообще для Чернышевского, любившего даже в бытовой обстановке мистифицировать собеседника.

Чернышевский и в других произведениях, написанных в Петропавловской крепости, стремится создать впечатление объективности повествования путем введения в него рассказчика с либеральной ориентацией («Алферьев») или даже нескольких повествователей («Повести в повести»). Такая манера будет характерной и для некоторых произведений о «новых людях» других авторов (И. Кущевский, «Николай Негорев. или Благополучный россиянин»; А. Осипович-Новодворский, «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны», 1877). Однако в «Что делать?» функции консервативного собеседника переданы «проницательному читателю», олицетворяющему реакционное начало и в политическом, и в морально-этическом, и в эстетическом планах. По отношению к нему рассказчик выступает антагонистом и непримиримым полемистом. Композиционно они крепко «привязаны друг к другу» (XI, 263).

Призыв посвятить себя революции, прославление революционера — «двигателя двигателей» общественного прогресса, социально-экономическое обоснование поведения и характера людей, пропаганда материализма и социализма, борьба за женское равноправие, утверждение новых морально-этических норм поведения людей — вот далеко не полный комплекс социально-политических и философско-нравственных проблем, волновавших автора-рассказчика в беседах с читателем, у которого еще так много «сумбура и чепухи в голове». Оформленное в лирических отступлениях, беседах и полемике с «проницательным читателем» авторское «вмешательство» становится структурно-организующим фактором повествования. И здесь сам же автор-рассказчик обосновывает «главные требования художественности», новые принципы сюжетосложения, «без всяких уловок», «таинственности», «эффектности» и «прикрас». Перед читателями открывается творческая лаборатория романиста, когда в отступлениях рассказчика он знакомится с новыми принципами материалистической эстетики, лежащими в основе романа, с размышлениями о соотношении художественного вымысла и жизненного материала, о разных концепциях сюжета и композиции, об устаревших дефинициях главных и второстепенных персонажей и т. д. Так в присутствии читателя формировалась новая поэтика, оригинальная художественная структура социально-философского романа.

Рассмотрим, как осуществляются другие формы жанрового структурного единства в романе «Что делать?».

С сюжетно-композиционной стороны все встречи героини с другими персонажами (в том числе с Рахметовым и «дамой в трауре») взаимосвязаны и входят в сквозной событийный сюжет, в котором «личное» и идеологическое находятся в нерасторжимом художественном единстве. Чтобы убедиться в этом, необходимо отрешиться от устаревшей и уводящей от истины при-

вычки рассматривать «сны» Веры Павловны в качестве внесюжетных «вставок» и «эпизодов», необходимых лишь для маскировки опасных революционных и социалистических идей.

«Сны» Веры Павловны представляют необычно смелую художественную интерпретацию событийного сюжета на узловых, переломных этапах духовной жизни героини и осуществляются в двух разновидностях. В одном случае это художественно-символические картины, утверждающие типологическое единство и взаимосвязь личного освобождения героини и освобождения вообще всех девушек из «подвала» («Первый сон Верочки»), женской эмансипации и социального обновления всего человечества («Четвертый сон Веры Павловны»); в другом — ретроспективное и предельно «спрессованное» изложение событий, повлиявших на мировосприятие и психологию героини и предопределивших новые сюжетные повороты. Именно через «Второй сон Веры Павловны» читатель узнает о спорах в лопуховском кружке по поводу естественнонаучных трудов немецкого химика Либиха (о разных условиях произрастания пшеничного колоса, о значении дренажных работ), философских дискуссий о реальных и фантастических желаниях людей, о законах исторического прогресса и гражданской войне в Америке. В домашнем молодежном «университете» Вера Павловна, усвоив мысль о том, что «жизнь имеет главным своим элементом труд», приняла решение организовать трудовое товарищество нового типа.

Обе разновидности художественно убедительны и оригинальны потому, что здесь использованы психологические впечатления людей, находящихся в состоянии сновидения (отражение реальных событий, разговоров и впечатлений в фантастических гротескных образах или в наслаивающихся друг на друга картинах, причудливо смещающих временные и пространственные границы реальных «первоисточников»). Естественными в комплексе сновидений героини выглядят символические образы «Невесты своих женихов», впервые возникшей как смелая художественная аллегория революции в разговоре Лопухова с Верой Павловной во время кадрили (IV раздел первой главы), и ее младшей сестры — «Светлой красавицы», олицетворяющей Любовь-Равноправность («Третий сон Веры Павловны», первая часть ее «Четвертого сна»). Примечательно, что как раз в этих вершинных сюжетных моментах особенно наглядно проявилось структурное единство романа, взаимосвязь личного и общественного, любви и революционной деятельности.

Таким образом, повествование о первом и втором замужестве Веры Павловны, о любви и счастье молодой женщины идет синхронно с историей ее духовного развития, увенчавшегося организацией трудовой коммуны и ее руководством и признанием святости революционного подвига. «Забудь, что я тебе говорила, Саша, слушай ее!» (XI, 335) — взволнованно шепчет она мужу, потрясенная судьбой «дамы в трауре» и ее пламенными призывами:

Мой милый, смелее
Вверяйся ты року!

А еще раньше ей даст урок человечности, нравственной стойкости и верности социальным идеалам Рахметов (см. XI, 210—223), ставший с того памятного визита к ней неожиданно для читателя, но естественно для автора и его героини центральным персонажем романа.

Так создавалась книга Чернышевского о любви, социализме и революции.

Привлекая традиционные сюжетные ситуации, контаминируя и переосмысливая их, автор «Что делать?» в своих художественных решениях по сути дела закладывал основы нового сюжетно-композиционного построения, которое впоследствии будет использоваться в других произведениях о «новых людях». Сюда относится принципиально новый вариант решения ситуации героя на «rendez-vous», которая у предшественников Чернышевского (например, у Тургенева) трактовалась как неосуществимая возможность вдумчивой и ищущей девушки обрести свое счастье благодаря встрече с человеком возвышенных стремлений.

Чернышевский оптимистически смотрел на возможность идеологического «новообращения» женщины под влиянием человека с необычными для людей ее круга понятиями и воззрениями. В сфере такого духовного возрождения оказались даже женщины из привилегированных кругов общества (Катерина Васильевна Полозова, спасенная Рахметовым молодая вдова). Но основной резерв в пополнении рядов «новых людей» автор несомненно видел в женской демократической среде, предусматривая даже возможность нравственного возрождения так называемой «падшей женщины» (Настя Крюкова). Описание взаимоотношений Лопухова и Верочки Розальской переводило традиционную сюжетную ситуацию «rendez-vous» в новый сюжетный вариант «новообращения». Идеологическое и морально-этическое воздействие на сознание героини осуществлялось через просветительские беседы Лопухова, чтение рекомендованных им книг, социально-философские дискуссии, происходящие в «обществе чистых людей». Сюжетоорганизующими факторами в истории Веры Павловны и Лопухова, в ее, так сказать, внутреннем обосновании были новые морально-этические воззрения героев (теория «разумного эгоизма»), а во внешнем, событийном проявлении — фиктивный брак, ставший затем действительным.

«Эгоизм» героев «Что делать?», их «теория расчета выгод» «раскрывает истинные мотивы жизни» (XI, 66). Он разумен потому, что подчинен их естественному стремлению к счастью и добру. Личная выгода человека должна соответствовать общечеловеческому интересу, который Чернышевский отождествлял с интересом трудового народа. Одинокого счастья нет, счастье одного человека зависит от счастья других людей, от общего благосостояния общества. Вот почему Лопухов освобождает Верочку

от домашнего гнета и принудительного брака, а Кирсанов вылечивает Катю Полозову и помогает ей освободиться от иллюзии «счастья» с Жаном Соловцовым, претендентом на ее громадное наследство.

Новое морально-этическое учение, по-новому регулирующее личные и общественные взаимоотношения людей, лежит, таким образом, в основе необычных для литературы середины века сюжетных ситуаций. Это учение определяет и оптимистическую развязку запутанного «треугольника» (любовь замужней женщины к другу мужа), над разрешением которой так безуспешно билась литература. Убедившись в том, что Вера Павловна любит Кирсанова, Лопухов «сходит со сцены». Впоследствии по поводу своего поступка он напишет: «Какое высокое наслаждение — чувствовать себя поступающим, как благородный человек...» (XI, 236).

Сюжетная ситуация «новообращения» вобрала в себя целый комплекс замыслов романиста, включающих и процесс формирования нового человека — социалиста, и осуществление идеи эмансипации женщин, и становление нравственно здоровой семьи. Разные ее варианты художественно проверялись Чернышевским в повести «Алферьев» (взаимоотношения героя с Серафимой Антоновной Чекмазовой — негативный вариант; с Лизой Дятловой — пример товарищеских норм в отношениях между мужчиной и женщиной, непонятных и подозрительных для старшего поколения), в «Повестях в повести» (история Лизаветы Сергеевны Крыловой), в «Прологе» (Нивельзин и Лидия Васильевна Савелова, Левицкий и Анюта, Левицкий и Мери), в «Истории одной девушки» (Лиза Свилина).

В беллетристике о «новых людях» ситуация героя на «rendez-vous» в ее новой трактовке «новообращения» будет художественно представлена в двух типологических решениях, идущих от Тургенева и Гончарова, в одном случае, и от Чернышевского — в другом. Базаровско-волоховская типологическая «модель» (Евгений Базаров—Одинцова, Марк Волохов—Вера), свидетельствующая о трудностях «новообращения» (осложненных теорией «свободы страстей»), просматривается в немногих романах. Из них выделяются произведения 1879 г.: Н. Арнольди («Василиса») и О. Шапир («Одна из многих»). В первом из них рассказана трагическая история Василисы Николаевны Загорской, мужественно порвавшей с аристократическим окружением, но не сумевшей органически слиться с революционной средой и принять новые идеалы русского политического эмигранта Сергея Борисова. Длительный и сложный роман «нового» человека и женщины, вышедшей из привилегированных кругов (Михаил Нежинский и Ева Аркадьевна Симборская), в произведении О. Шапир также заканчивается самоубийством героини.

Второй вариант «новообращения», идущий от «Что делать?», художественно преломился в значительно большей группе произ-

ведений. Среди них выделяются «Трудное время» В. Слепцова (Мария Николаевна Щетинина—Рязанов), «Шаг за шагом» И. Омулевского (Лизавета Михайловна Прозорова—Светлов), «Роман» А. Осиповича-Новодворского (Наталья Кирикова—Алеша), «Андрей Кожухов» С. Степняка-Кравчинского (Таня Репина—Кожухов) и др. К началу нового столетия этот процесс становится обычным и массовым. В социал-демократических организациях стало обычным появление девушек, расставшихся с привилегированным положением в обществе. Идеи социализма вошли в сознание Наташи, Сашеньки, Софьи и Людмилы (повесть М. Горького «Мать»), и они в свою очередь передают их рабочей молодежи.

5

В романе «Что делать?» четко прослеживается дифференциация «новых людей». Она оказалась на редкость устойчивой в художественной практике демократической литературы, по крайней мере на протяжении двух десятилетий.

Современники Чернышевского очень хорошо понимали творческие трудности в обрисовке нового типа современного деятеля. «Мы вообще думаем, что современного молодого человека нельзя выбирать еще в герои романа, — пишет «землеволец» С. С. Рымаренко в рукописной лекции о романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» весной 1862 г., — глубокий анализ его действий подлежит более ведению III Отделения, нежели художника современного общества. Думаю, комментарии тут — лишнее дело, всякий и без них понимает, что я хочу сказать». Рымаренко предвидит лишь две возможности для писателя: «Одно из двух — или говорить об нем обинякамп, или изображать его совсем в другом свете против настоящего. И то и другое незавидно».[20]

Чернышевский пошел по пути дифференциации «новых людей» на «обыкновенных» (Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна, Мерцалов, Полозова) и «особенных» (Рахметов), наполнив эти понятия глубоким общественно-идеологическим смыслом, сохранив при этом высокий уровень художественной впечатляемости. Условное выделение двух типов в системе положительных персонажей имеет свои философские и общественно-исторические обоснования. Особенно часто упоминается в этой связи влияние философско-антропологических представлений Чернышевского при выделении «необыкновенных людей» в «особую породу», как имеющих право на это обособление вследствие прирожденных свойств своей индивидуальной «натуры». Это влияние антрополо-

---

[20] Лекция «землевольца» С. С. Рымаренко о романе «Отцы и дети». Предисловие и публикация Р. А. Тубина. — Литературное наследство, т. 76. М., 1967, с. 158.

гизма на художественный метод автора «Что делать?» нередко преувеличивается, некоторые критики романа при таком подходе тенденциозно отмечают в образе Рахметова даже «двойственность», «прямолинейность», «схематизм» и другие «недостатки» и отступления от реализма. Неверные акценты при определении мировоззренческих, антропологических и художественно-эстетических аспектов в типологической структуре «новых людей» во многом объясняются игнорированием связей романа с революционной действительностью 60-х гг., с одной стороны, и недооценкой художественно-логических средств комплексного воссоздания облика интеллектуального деятеля — с другой. «Обстоятельства» жизни, социальное бытие, а не биологически заданные свойства человеческой натуры определяют поведение и мораль «новых людей» — и «особенных», и «обыкновенных».

Дифференциация героев «Что делать?» подтверждается практикой «землевольческих» деятелей, предусматривающей, помимо организации «подземного», по наименованию того времени, общества, также формы легального воздействия на социальные слои, к которым, например, одна из мемуаристок (М. Н. Слепцова) относила «издание популярных книг, организацию читален с очень дешевой платой, устройство сети воскресных школ».[21]

Авторская дальновидность Чернышевского состоит в том, что, чутко уловив в жизни эти два аспекта общественной деятельности, он «перевел» их на уровень художественной типологии. Однако романист не противопоставлял «особенных людей» «обыкновенным», руководителей революционного подполья рядовым деятелям освободительного движения, а наметил диалектическую взаимосвязь между ними, введя в качестве переходного связующего звена образы «дамы в трауре» и «мужчины лет тридцати». В дальнейшем демократическая литература 60—70-х гг. отразит расширение взаимосвязи между «исключительным» и «обыкновенным», которое будет наблюдаться в истории нескольких поколений революционных борцов.

В сферу деятельности «обыкновенных» людей Чернышевский включил легальную просветительскую работу в воскресных школах (преподавание Кирсанова и Мерцалова в коллективе работниц швейной мастерской), среди передовой части студенчества (Лопухов мог часами вести беседы со студентами), на заводских предприятиях (занятия в заводской конторе для Лопухова — один из путей оказания «влияния на народ целого завода» — XI, 193), на научном поприще. С именем Кирсанова связан научно-медицинский сюжет столкновения врача-разночинца с «тузами» петербургской частной практики — в эпизоде лечения Кати Полозовой; его же опыты над искусственным производством белковины приветствует Лопухов как «полный переворот всего вопроса о пище, всей жизни человечества» (XI, 180).

---

[21] См.: Звенья, т. 2. М.—Л., 1933, с. 407.

Но больше всего волновала читателей романа легендарная фигура «особенного» человека. В условиях первой революционной ситуации выделение из среды новых героев «особенных людей» — революционеров, признание за ними центрального положения в общей расстановке романных персонажей было несомненно гражданским и творческим подвигом писателя. Несмотря на то что писатель не имел возможности рассказать подробно о тех сторонах жизни, в которых Рахманов (первоначальная фамилия Рахметова в черновом варианте романа) был «главным действующим лицом» (XI, 729), ему все-таки удалось воссоздать морально-психологический облик профессионального революционера, познакомить с его социальными, идеологическими и нравственными представлениями, проследить пути и условия формирования нового героя современности, даже намекнуть на некоторые конкретные аспекты его практической деятельности.

Разумеется, все это достигается особыми путями художественного обобщения, в котором исчезают исторически конкретные имена и события, а средства иносказания служат дополнительными творческими находками для воссоздания таинственной, скрытой от глаз «просвещенных людей» «подземной» деятельности Рахметовых. Художественное воздействие на читателя осуществлялось при помощи целого комплекса средств, включающих в себя авторское вмешательство (раздел XXXI — «Беседа с проницательным читателем и изгнание его» и др.), многозначное использование художественного (событийного) времени, допущение двух вариантов деятельности Рахметова в период с 1859 по 1861 г. (за границей и в русских условиях), художественно-символическое сравнение героя с бурлацким вожаком Никитушкой Ломовым. В роман введены намеренно гротескные, на первый взгляд «неправдоподобные» эпизоды из жизни Рахметова: знаменитая «проба» героя на постели, утыканной гвоздями (Рахметов готовится к возможным пыткам и лишениям), и «романическая история» его взаимоотношений со спасенной им молодой вдовой (отказ автора от любовной интриги при изображении профессионального революционера). Повествователь может неожиданно перейти от полулегендарного высокого стиля рассказов и слухов о господине «очень редкой породы» к житейски-бытовой сценке беседы теперь уже «хитрого», «милого», «веселого человека» с Верой Павловной (раздел XXX третьей главы). Во всем разделе последовательно проведена продуманная лексико-стилистическая система иносказания (Рахметов «занимался чужими делами или ничьими в особенности делами», «личных дел у него не было, это все знали», «огненные речи Рахметова, конечно, не о любви» и т. д.).

В «рахметовских» частях романа впервые представлены новые сюжетные ситуации, которые станут опорными в структуре последующих произведений о профессиональных революционерах. Описание трехлетнего странствия Рахметова по России, введенное

в повествование как частный эпизод биографии героя, добившегося «уважения и любви простых людей», оказалось неожиданно популярным среди читателей романа, а затем получило творческое развитие во многих произведениях, построенных на сюжете «хождения в народ» и встреч героя с простолюдинами. Достаточно напомнить наблюдение одного мемуариста, который в двух-трех фразах Чернышевского о том, как Рахметов «тянул лямку» с бурлаками, увидел «первый намек на „хождение в народ“».[22] А в конце лета 1874 г., в самый разгар исторического «хождения в народ», Д. М. Рогачев повторил путь Рахметова, отправившись с бурлаками по Волге. За два года странствий он был бурлаком, грузчиком и чернорабочим.

Мотив «хождения», «странствия» и встреч лежит в основе многих произведений о «новых людях». Среди них — «Степан Рулев» Н. Бажина, «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны» А. Осиповича-Новодворского, «Новь» И. Тургенева, «По градам и весям» П. Засодимского и др. Генетически восходят к эпизодам «хождения в народ», освоенным демократической литературой, сюжетные повороты повести М. Горького «Мать» в связи с описанием поездок Рыбина, Ниловны и Софьи в села и деревни.

Внимание многих читателей «Что делать?» привлекали поездки Рахметова за границу. В обстановке укрепления связей революционеров с русской политической эмиграцией и, в частности, с Русской секцией Первого Интернационала Рахметов был воспринят даже как пропагандист «Западного движения».[23] В литературе после Чернышевского стали привычными сюжетные ситуации, отражающие поездки «новых людей» за границу и жизнь русской политической эмиграции («Шаг за шагом» И. Омулевского, «Василиса» Н. Арнольди, «Одна из многих» О. Шапир, «Два брата» К. Станюковича, «Андрей Кожухов» С. Степняка-Кравчинского и др.). Чернышевский вернулся к этому сюжету в сибирской ссылке, рассказав в романе «Отблески сияния» о заграничных странствиях своего нового героя Владимира Васильевича, участника Парижской Коммуны.

Не менее (если не более) популярным среди читателей был «эротический эпизод» из жизни Рахметова. Рахметовский ригоризм в отношении к женщине заметно повлиял на молодежь, например, в преддверии массового хождения в народ. Считалось, что семейная жизнь с ее радостями создана не для революционеров, обреченных на гибель. В уставы некоторых революционных кружков предлагалось «внести безбрачие, как требование от членов». Рахметовскому ригоризму следовали виднейшие революционеры-семидесятники — А. Михайлов, Д. Лизогуб, С. Халтурин, М. Ашенбреннер и др.

---

[22] *Дебагорий-Мокриевич Вл.* Воспоминания. СПб., 1906, с. 39.

[23] *Трощанский В. Ф.* Идеалы наших общественных деятелей. — ЦГАОР, ф. 112, т. 2, ед. хр. 2334, л. 64.

Трудно переоценить литературные последствия сюжета, впервые рассказанного Кирсановым о своем необыкновенном друге. Рахметовский вариант «rendez-vous» прочно укоренился в произведениях о профессиональных революционерах, во многом определяя их сюжетно-композиционную структуру. По-рахметовски строят свою личную жизнь Степан Рулев у Н. Бажина, Рязанов у В. Слепцова («Трудное время»), Теленьев у Д. Гирса («Старая и юная Россия»), Павлуша Скрипицын (в первой части романа В. Берви-Флеровского «На жизнь и смерть») и Анна Семеновна с ее теорией безбрачия (во второй части того же произведения), Лена Зубова и Анна Вулич у С. Степняка-Кравчинского («Андрей Кожухов») и, наконец, Павел Власов у М. Горького («Мать»).

Однако в связи с активным вторжением женщин в революционное движение 70-х гг. в беллетристике о «новых людях» разрабатывался и другой сюжетный вариант, кстати, предусмотренный тоже Чернышевским в трагической истории «дамы в трауре» и «мужчины лет тридцати» как альтернатива рахметовскому отношению к браку. Он был воплощен, например, в описании взаимоотношений Скрипицына и Анюты, Павлова и Маши, Испоти и Анны Семеновны в упомянутом уже романе Берви-Флеровского, Зины Ломовой и Бориса Маевского, Тани Репиной и Андрея Кожухова — в произведении С. Степняка-Кравчинского. Эти сюжетные любовно-интимные ситуации заканчивались обычно трагически. Жизнь подтвердила, что в условиях отсутствия политических свобод, в обстановке жандармских репрессий революционер лишен семейного счастья.

Рахметовский тип профессионального революционера, художественно открытый Чернышевским, оказал огромное воздействие на жизнь и борьбу нескольких поколений революционных борцов. Величайшую заслугу Чернышевского-романиста В. И. Ленин видел в том, что «он не только показал, что всякий правильно думающий и действительно порядочный человек должен быть революционером, но и другое, еще более важное: каким должен быть революционер, каковы должны быть его правила, как к своей цели он должен идти, какими способами и средствами добиваться ее осуществления».[24]

Не случайно отрывки из романа, раздел «Особенный человек» в частности, в рукописном виде распространялись в революционных кружках 70-х гг. Анна Андреева (Московский революционный кружок «петровцев») переписывает для себя всю рахметовскую часть произведения на 53 страницах. В тетради Михаила Блинова, переданной Владимиру Жебуневу (Одесский кружок), выписан целый абзац о Рахметове («Мало их, но ими расцветает жизнь» и т. д.). Вятский гимназист Михаил Бородин восхищен тем, что Рахметов роздал имение и оставил у себя столько,

[24] См.: В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 5-е. М., 1976, с. 25.

сколько необходимо для самого простого существования. Василий Трощанский (Вятский кружок) считает Рахметова идеалом истинного общественного деятеля. Выписки из «Что делать?» можно найти в бумагах С. К. Волкова, рабочего Петербургского патронного завода, впоследствии одного из учредителей «Северного союза русских рабочих», вятского врача В. А. Спасского, харьковского гимназиста Н. Литошенко, который перевел в стихи пересказ песни Веры Павловны «Ça ira».

Художественное открытие Чернышевским человека идеи (в его революционном варианте) было стимулирующим импульсом для создания других эпохальных образов интеллектуального героя в произведениях Ф. Достоевского и Л. Толстого. Литературоведческая наука накопила достаточно доказательств типологической родственности «особенного человека» Чернышевского со «сверхидеальным» характером героя из романа Достоевского «Идиот» или толстовскими искателями философского смысла жизни в романе «Война и мир». При всем индивидуальном различии Рахметова, Мышкина и Пьера Безухова в идейно-философском и нравственном осмыслении жизни они, в конечном счете, определяли высокий уровень духовных исканий русских передовых людей накануне первой революции в России и свидетельствовали об огромных художественно-эстетических достижениях критического реализма.

Разумеется, рахметовский вариант социально активного героя был особенно притягательным для писателей-демократов. Рахметовское начало в той или иной степени присутствует во всех литературных героях, претендующих на роль передового общественного деятеля. Его мы видим у Василия Теленьева (Д. Гирс, «Старая и юная Россия»), Сергея Оверина (И. А. Кущевский, «Николай Негорев, или Благополучный россиянин»), Александра Светлова (И. Омулевский, «Шаг за шагом»), Елизара Селиверстова (Н. Бажин, «„Зовет“ (Записки Семена Долгого)»).

Художественные принципы, открытые Чернышевским в романе «Что делать?» для воссоздания героического характера профессионального революционера, оказались исключительно убедительными для его последователей, поставивших перед собой задачу сохранения героического идеала в жизни и в литературе. Использовался ряд устойчивых примет революционера:

отказ от дворянских привилегий и материальных благ (Василий Теленьев, армейский офицер, ушел в отставку и живет уроками; Сергей Оверин, оказавшись наследником двухсот душ, «бросил» крестьян, т. е. отказался от них; Аркадий Караманов порывает с отцом и отдает землю крестьянам);

огромная физическая закалка и способность переносить лишения (Теленьев — хороший пловец, свою физическую силу он испытывает в борьбе с сельским силачом; Оверин проверяет свою выдержку, вонзив в ладонь правой руки ланцет; Стожаров может спать на гвоздях, как Рахметов, автор называет его ригористом);

отказ от любви к женщине во имя большой общественной цели (любовь не входит в жизненные расчеты Теленьева; Оверин, восхищенный мужественным поведением Лизы при аресте, готов на ней жениться, но отказывается от своего намерения, узнав, что ее любит Малинин; Стожаров уходит от любимой девушки — Вари Бармитиновой; Светлов заявляет Христине Жилинской, что никогда не женится, и читает ей черкесскую песню из поэмы Лермонтова «Измаил-Бей», знакомую читателям также и по роману «Что делать?»; Селиверстов несчастен в личной жизни, но у него «есть дело, есть другая любовь, более великая, есть другое счастье, более полное» — общее дело);

большая теоретическая подготовка, идейная убежденность и преданность делу народа (Теленьев свои теоретические положения отстаивает в споре с Маркинсоном, ведет пропагандистскую работу с крестьянами, причисляя себя к тем образованным людям, которые желают добра крестьянам; Оверин «вычисляет круг исторических событий в России», создает новую науку — «историческую алгебру», по которой дворянство равняется нулю; все это подготовило его к решительному шагу — возглавить крестьянское восстание; Светлов пропагандирует передовые идеи через школу взрослых и без колебаний сочувствует восставшим рабочим Ельцинской фабрики).

Все эти характерные элементы «рахметовской» идейно-художественной структуры с акцентом на «исключительность» героев позволяют говорить о несомненном влиянии Чернышевского на произведения демократической беллетристики.

Литературно-общественная значимость героического облика «особенного человека» не подлежит сомнению. Примечательно, что Н. Бажин, бичуя благодушных людей, напоминает о настоятельной потребности «возвышения всего общества до высоты идеальных личностей», так как «исключительные личности есть <...> в некотором роде масштаб для общественной совести».[25]

6

Однако нет оснований сводить типологию «новых людей» в демократической литературе на рубеже 60—70-х гг. только к рахметовской разновидности. Во-первых, сама по себе она находилась в развитии; во-вторых, для писателей-демократов очень притягательными были творческие решения Чернышевского в трактовке социальной психологии и жизненной практики «обыкновенных» новых героев. Поэтому в литературе нередко встречаются типологические модификации «лопуховского» и «кирсановского» типов, которые дополнялись писаревской интер-

---

[25] *Бажин Н. Ф.* Из огня да в полымя. - Дело, 1867, № 5, с. 19.

претацией базаровской разновидности героя-«реалиста» (например, Борисов у Н. Арнольди — «Василиса»). В начальной стадии этого процесса заметно просматривались в жизни литературных героев тенденции «честной чичиковщины» и «кладбищенства», открытые Н. Помяловским.

В условиях крушения революционной ситуации 1859—1861 гг. и последующего временного спада общественной волны в беллетристике о «новых людях» произошло размежевание. Появились произведения, в которых подвергалось ревизии революционное учение Чернышевского и провозглашался либерально-буржуазный идеал в общественной и частной жизни (А. К. Шеллер-Михайлов, «Гнилые болота», 1864, и «Жизнь Шупова, его родных и знакомых», 1865; Д. Л. Мордовцев, «Новые русские люди», 1868, и др.). Некоторых писателей-демократов волнует участь «обыкновенного человека», «не героя», потерявшего веру в конечное осуществление высокого идеала, испытавшего горечь неудач в «трудное время» (Н. Благовещенский, «Перед рассветом», 1865—1866; Н. Бажин, «История одного товарищества», 1869; С. Смирнова, «Огонек», 1871; К. Станюкович, «Без исхода», 1873, и др.).

Особенно сложная ситуация в выборе идеала общественного деятеля-практика сложилась на рубеже 60—70-х гг. Она обусловлена несбывшимися надеждами на скорую крестьянскую революцию, с одной стороны, и распространением ранненароднических идей (в частности, бакунинских и нечаевских, их прямолинейной тактики искусственного возбуждения крестьянских «бунтов») — с другой. В этом противоречивом переплетении разнородных тенденций происходит эволюция рахметовского типа «особенного человека» к «обыкновенным» хорошим людям, находящимся в поисках «момента целесообразного средства».[26] Еще в «Трудном времени» В. Слепцов ослабляет в поведении своего главного героя впечатление необычности и «особенности». Сохранив за Рязановым высокую теоретическую подготовку, талант пропагандиста и полемиста, автор оставил в тени конспиративную подготовку народного восстания (надежды на которое в «трудное время» отодвинуты на неопределенное будущее). Через десятилетие, прошедшее после деятельности Рахметовых—Овериных, И. Кущевский с чувством уважения отнесется к «особенным» людям. Но в 1870 г. они уже ассоциируются у него с типом Дон-Кихота.

Во времена интенсивных поисков новых форм общественной борьбы литературные персонажи, претендующие на роль революционных деятелей, часто выглядят противоречивыми, ходульными, рассудочными. Трудности в выборе типологических ориентаций особенно наглядно проявились в работе Д. Гирса над ро-

---

[26] *Ковальский И. М.* Что такое светловщина? — ЦГАОР, ф. 112, оп. 2, ед. хр. 1086, л. 12 об.

маном «Старая и юная Россия». Видимо, по этой причине талантливый писатель не сумел завершить свой роман и остановился перед выбором, кому же из своих героев отдать предпочтение: или «рахметовцу» Теленьеву, готовому к революционной пропаганде среди народа, знающему, что бороться нужно только «против настоящего, существенного зла», и надеющемуся в этой борьбе на вооруженное восстание народа, или доктору Маркинсону, стороннику легальных обличений «предрассудков и лжи» современного общества, или опростившемуся помещику Оглобину, отказавшемуся от дворянских привилегий и занявшемуся крестьянским трудом. Несмотря на проявление определенных симпатий к Теленьеву, автор не нашел жизненно обоснованных художественных путей к логическому завершению этого рахметовского типа.

Зато художественное открытие Оглобина оказалось близким Д. Мордовцеву, который в романе «Знамения времени» противопоставил мирный путь слияния интеллигенции с народом революционному вмешательству шестидесятников в жизнь: «Мы идем в народ не с прокламациями, как делали наши юные и неопытные предшественники в шестидесятых годах <...> мы идем не бунты затевать, не волновать народ и не учить его, а учиться у него терпению, молотьбе и косьбе»,[27] — излагает идеи Стожарова и Караманова «бледный юноша». Не случайно для героев Мордовцева современнее всех был именно Оглобин, сменивший «устаревшего» Рахметова.

Ревизия революционной сути наследия Чернышевского, обусловленная отсутствием революционной ситуации в стране, знаменовала начало тех либерально-народнических концепций в литературе, которые в дальнейшем приведут к идеализации патриархальных общинных отношений в деревне, к появлению в литературе народных заступников с «золотыми сердцами». От Оглобина, Стожарова и Караманова, мечтающих слиться с народом путем опрощения, чтобы сохранить, перевоспитать или создать новую крестьянскую общину, идут пути к Ванюше Башкирову и Кате Усташевой-Масловой (Н. Златовратский, «Золотые сердца»), к Григорию Лаврентьеву (К. Станюкович, «Два брата») и другим персонажам поздней народнической беллетристики.

В основе ряда произведений начала 70-х гг. лежала полемика вокруг «титанических личностей» и «обыкновенных людей». Например, герой повести К. Долгово «На новом пути» (1871) Николай Болеславич принципиально отвергает аскетизм великих людей. Высказывая свое отношение к роману Ауэрбаха «Дача на Рейне», он заявляет: «Проповедь аскетизма и высокое умственное и нравственное развитие — это что-то плохо вяжется между собой... Что создали фанатики идеи аскетизма? Покажите мне

---

[27] *Мордовцев Д. Л.* Знамения времени. М., 1957, с. 312.

гения-аскета, передовика науки, искусства, коновода-социалиста! — нет их и не будет. Только в здоровом теле живет здоровый дух. Только то хорошо, что естественно».[28]

Морально-этическое кредо «обыкновенных людей» начала 70-х гг. в этом высказывании Болеславича выражено откровенно и вполне отражает настроения той части разночинной молодежи, которая отказалась не только от рахметовского пути, но не приняла и ранненароднические концепции о выдающихся критически мыслящих личностях, стоящих над массой.

Таким образом, эволюция литературного героя от Рахметова к «обыкновенным людям» в это время была чрезвычайно сложным явлением. Флагом борьбы за «живого человека» часто прикрывались настроения людей безвольных, общественно инертных (А. Ковнер, «Без ярлыка (вне колеи)», 1872). История беллетристики о «новых людях» дает достаточно примеров того, как спекуляция на «обыкновенности» литературного героя разрушала реализм и прикрывала ренегатство малодушных. Творческие удачи ожидали писателей на путях исторически оправданной и художественно мотивированной диалектической взаимосвязи «обыкновенного» с «героическим», «исключительным», как это было продемонстрировано Чернышевским еще в романе «Что делать?».

Вынужденное и временное снижение «рахметовского» начала до «лопуховского» и «базаровского» своеобразно проявилось в деятельности Александра Светлова. Герой И. Омулевского («Шаг за шагом») поставлен «во множество незначительных положений». У человека рахметовской закалки, привыкшего заколачивать «гвоздики» в слабости своего характера, появилось что-то «мягкое» и «железное» вместе; сейчас он вынужден пока устраивать лишь бесплатную школу для бедных людей и воскресные уроки для чернорабочих, идя к цели «шаг за шагом». Разумеется, он не откажется и от «скачков», когда для них придет время (это подтверждается его решительными действиями во время рабочего волнения на Ельцинской фабрике).

В переходное время проявление героического в «обыкновенном» для писателей, желавших сохранить традиции Чернышевского, не потерять «колею», имело довольно устойчивые формы. Организация бесплатных школ и в особенности воскресных школ для взрослых, устройство трудовых ассоциаций и товариществ, пропагандистская деятельность среди рабочих и ремесленников, «хождение в народ» в качестве фельдшера или сельской учительницы — вот те немногие варианты общественно полезной деятельности, которые предлагались литературой в это время. Конечно, пройдет немного времени, и некоторые из этих «малых дел» пере-

[28] Дело, 1871, № 3, с. 99, 100.

станут быть идеалом общественной жизни. Исторически перспективным станет участие «новых людей» в организационной и пропагандистской работе с фабричными и заводскими рабочими (Г. Успенский, «Разоренье»; И. Омулевский, «Шаг за шагом»; К. Станюкович, «Без исхода»; В. Берви-Флеровский, «На жизнь и смерть», и др.). Несомненной заслугой демократической беллетристики было разоблачение политического предательства буржуазно-либеральных деятелей, логическим следствием которого стало наступление эпохи «белого террора» (Н. Благовещенский, «Перед рассветом»; И. Кущевский, «Николай Негорев, или Благополучный россиянин», и др.). На рубеже 60—70-х гг. некоторых писателей настораживали авантюристские действия бакунистов — «вспышкопускателей», не подкрепленные кропотливой черновой деятельностью среди крестьянства (Н. Бажин, «Зовет»).

7

В условиях сложнейшей литературно-общественной обстановки, сложившейся на рубеже 60—70-х гг., своевременной и актуальной была работа сосланного в Сибирь Н. Г. Чернышевского над романом «Пролог». Новое произведение писателя-революционера учитывало смену общественно-политической ситуации в стране и за рубежом, опасность тайных бакунинских призывов возбудить неподготовленные крестьянские выступления и нацеливало внимание молодого поколения борцов на политические аспекты борьбы с царизмом.

Сюжетно-композиционная структура романа состоит из двух частей, из которых вторая часть, выдвинутая «наружу из своего обрамления, из первой части», «непосредственно обращена к современности» 70-х гг. (из наблюдений А. В. Карякиной над композицией «Пролога»). Впрочем, ориентирует читателя на поиски «шансов будущего» не только «Дневник Левицкого». Вообще весь роман, ретроспективно осмысливающий опыт крушения надежд на социальные перемены в России во времена первой революционной ситуации, был программным для наступающего десятилетия. Этим обстоятельством обусловлены и жанровая структура «Пролога», и новые конфликтные ситуации в его сюжете, и отличные от «Что делать?» типологические решения образа революционера, предусматривающие иные акценты в художественной трактовке «особенного» и «обыкновенного».

Разные творческие замыслы писателя, обусловленные историческими обстоятельствами деятельности русских революционеров, привели к созданию двух романов, не схожих в жанровом отношении. В условиях созревания революционной ситуации начала 60-х гг. Чернышевский обращается к жанру социально-философского романа («Что делать?»), а в период крушения революционной ситуации, когда возможностей для осуществления социаль-

ной революции уже не было, когда, невзирая на это, в среде народнической молодежи продолжал проводиться курс на немедленную крестьянскую революцию («бунт»), он сознательно переставляет идейно-художественные акценты, создавая роман несколько иного жанра — роман историко-политический. Используя исторический опыт десятилетней давности, писатель на этот раз — в романе «Пролог» — на первый план выдвигает события политической борьбы, отказываясь от художественной разработки социально-экономических конфликтов и идеи немедленной социальной революции. Этим объясняются принципиальные различия между революционером-подпольщиком Рахметовым, подготовляющим революцию в нелегальных условиях (при которых встречи и идейные столкновения с «просвещенными мужами» исключены), и общественным деятелем Волгиным, ведущим в легальных условиях открытую политическую борьбу с сановными противниками. Все это в конечном итоге обусловило и идейно-художественную самобытность Рахметова и Волгина, внешнюю несхожесть «исключительности» «особенного человека» и «обыкновенности» журналиста-семьянина, наделенного «простыми человеческими качествами».

Путь политической деятельности Волгина, оказавшийся наиболее подходящим во времена, когда нет открытого революционного выступления народных масс, однако, нельзя канонизировать в качестве единственного и обязательного при всех быстро меняющихся обстоятельствах освободительной борьбы. Чернышевский и в «Прологе» не упускает из виду рахметовского варианта. Он предвидит приход новой революционной ситуации, когда потребность в профессиональных революционерах-подпольщиках типа Рахметова будет вновь острой. Правильное уяснение воззрений Волгина на перспективы общественного движения проливает дополнительный свет на несколько загадочную фигуру Левицкого, революционера рахметовского типа, видимо, потерпевшего неудачу в попытке возглавить стихийный крестьянский бунт (что доказывало дальновидность Волгина в их спорах). Взаимоотношения Волгина с Левицким развиваются в направлении воплощения революционной программы первого из них, предусматривающего единство политических и социальных действий.

Скептицизм Волгина в отношении перспектив революционного движения в России носит временный и локальный характер. Он восходит непосредственно лишь к очередному, а не завершающему этапу политической борьбы по крестьянскому вопросу. Дворянству, либералам пока удалось отодвинуть угрозу крестьянской революции на какой-то срок, до тех пор, пока народ не убедится в том, что его обманывают. Следовательно, политическая борьба, направленная на разоблачение грабительской сущности царской реформы, приобретает первоочередное значение. Новое «разочарование общества» — один из «шансов будущего» (XIII, 244).

При определении объективных исторических закономерностей нового революционного подъема в России Волгин, помимо учета политической обстановки в русском обществе, имеет в виду и революционные события в Западной Европе. Укрепление революционных связей с Европой — второй «шанс будущего». Эта программа взаимосвязи передовой России с западноевропейским революционным движением, выдвинутая на рубеже 60—70-х гг., вносит качественно новый момент в эволюцию образа революционера от Рахметова к Волгину. Она исторически оправдывалась подъемом пролетарского движения в Западной Европе (в частности, во Франции), деятельностью Первого Интернационала и тем интересом ко всем этим событиям, который проявили ученики Чернышевского из Русской секции Интернационала. Рассматривая ее с учетом тех новых задач, которые встали перед «новыми людьми» на рубеже 60—70-х гг., мы увидим в этой эволюции не выражение кризиса революционно-демократической идеологии Чернышевского, а, наоборот, стремление автора «Пролога» поднять ее на новую ступень, наметить перспективу общественного подъема в стране. Ориентировка Чернышевского на усиление и расширение политических форм борьбы с царизмом, на укрепление связей с революционным Западом как раз явилась творческим развитием революционно-демократической идеологии шестидесятников на рубеже 60—70-х гг.

Эволюция образа революционера от Рахметова к Волгину имеет относительный характер. Она не означает отказа от идейно-художественных завоеваний романа «Что делать?». В идеале революционер нового типа должен сочетать рахметовское и волгинское начала. Однако в русском революционном движении социальные и политические действия длительное время проводились в отрыве друг от друга, и это не давало жизненных предпосылок для создания такого синтетического образа. И все-таки тенденции художественного воплощения героического, «исключительного» в «обыкновенном» (с разным сочетанием «рахметовских» и «волгинских» типологических разновидностей) в демократической литературе 70—80-х гг. были весьма заметными.

8

Поиски героя нового времени в период расцвета революционного народничества шли в сложных общественно-литературных условиях. После неудач, вызванных «хождением в народ» (1873—1875), передовой демократической беллетристике пришлось преодолевать две тенденции, далекие от художественных традиций Чернышевского: с одной стороны, идеализации общинных деревенских порядков и возведения в ранг настоящих героев людей с «золотыми сердцами», опростившихся мечтателей-романтиков;

с другой стороны, — возрождения тургеневского типа интеллигента с рудинским красноречием и гамлетовской раздвоенностью. Писатели-демократы в своих произведениях отразили крушение иллюзий, навеянных лавристами и бакунистами (П. Засодимский, «Хроника села Смурина»; А. Осипович-Новодворский, «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны»; В. Берви-Флеровский, «На жизнь и смерть» — третья часть книги). Диалектическое осмысление «исторических иллюзий» позволило новым героям освободиться от растерянности и уныния, состояний, характерных для людей типа «ни павы, ни вороны», искать действенные пути борьбы. В этом процессе преодоления кризисного состояния, навеянного неудачей «хождения в народ», спасительным оказался художественный метод Чернышевского. Идеал человека рахметовского типа вдохновляет на борьбу и лишения Веру Неладову (В. Л., «По разным дорогам», 1880) и «невесту» революционера Женичку (А. Осипович-Новодворский, «Тетушка», 1880). В революционное подполье идут герои А. Осиповича-Новодворского, Ив. Ивановича (Сведенцова), С. Смирновой, О. Шапир, К. Станюковича, П. Засодимского.

Рахметов продолжал оставаться литературно-художественным ориентиром для многих писателей-«семидесятников» периода второй революционной ситуации. И это соответствовало революционной практике «землевольцев» и «народовольцев», среди которых выделялись организаторы рахметовского склада — Дмитрий Лизогуб, Александр Михайлов, Степан Халтурин, Софья Перовская, Андрей Желябов, — художественно запечатленные С. Степняком-Кравчинским в «Подпольной России» именно в рахметовском варианте.

«В романе, претендующем на современное значение, положительный герой должен быть героичным, вернее — он непременно будет таким»,[29] — утверждает революционер Алексей Иванович у А. Осиповича-Новодворского. Вместе с тем в воплощении героического характера демократическая (народническая) беллетристика на рубеже 70—80-х гг. усилила «чувство жертвенности, обреченности и одиночества».[30] Героическое соединялось с трагическим, усилилось романтическое начало в передаче неравного поединка героев-одиночек с самодержавием («Андрей Кожухов» С. Степняка-Кравчинского). Эстетическая переоценка понятий о героическом социально и психологически обоснована революционной практикой «народовольцев», оторванной от массового народного движения.

Писатель-«семидесятник» стремится снять условные границы между «особенным человеком» и «обыкновенными людьми» и поднять рядового участника движения до высоты главного героя

---

[29] *Осипович А. (Новодворский А. О.)*. Собр. соч. СПб., 1897, с. 219.

[30] *Пруцков Н. И.* Народнический роман. — В кн.: История русского романа в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1964, с. 462.

своего времени. Возрождение рахметовских и волгинских традиций в их единстве заметно в некоторых очерках С. Степняка-Кравчинского («Дмитрий Клеменц», «Вера Засулич», «Тайная типография», «Поездка в Петербург»), в его же романе «Андрей Кожухов», в незаконченном произведении Ф. Юрковского «Булгаков», создаваемом на карийской каторге (1881—1882) и в Шлиссельбурге (начало 90-х гг.).

Переход революционеров к политическим формам борьбы с царизмом нашел отражение в новых сюжетных ситуациях, в изменении всей художественной структуры романа о «новых людях». Раньше двигателем сюжета произведения выступали стремления и поступки нового героя в области осуществления социальных преобразований: устройство производственных ассоциаций, сберегательных касс и других предприятий, направленных на воплощение социалистического идеала (в демократической литературе на рубеже 60—70-х гг.), или пропагандистская деятельность разночинца-интеллигента в народной среде, нередко направленная и на возбуждение крестьянского бунта (в литературе, отразившей события «хождения в народ»). С нарастанием же революционной ситуации в стране новый герой вступает в открытое политическое столкновение с властями. Это воплощалось в форме конфликта в доме представителя власти — станового, тюремного смотрителя, прокурора, — в зале судебного заседания между судьями и «государственным преступником», или в теоретической полемике в области юриспруденции, происходящей и в семье юноши, отказавшегося от юридической карьеры, и в университетской аудитории, или в форме бескомпромиссного столкновения революционера с либералами и ренегатами (Ив. Иванович, «Исправницкая дочь», «Сердце велело», «Пришел, да не туда» (1882); А. Осипович-Новодворский, «Тетушка», «Мечтатели» (1881); С. Смирнова, «У пристани» (1879); N. W. (Н. В. Молчановский), «Горениус» (1881); С. Ковалевская, «Нигилистка» (1892), и др.).

Влияние политических процессов 70-х гг. на литературу сказалось в обращении писателей к изображению героического подвига русских женщин, добровольно последовавших за своими «женихами»-революционерами в Сибирь (А. Осипович-Новодворский, «Тетушка»; С. Ковалевская, «Нигилистка»). Примечательно, что ни Некрасов в 1872—1873 гг. («Русские женщины»), ни Берви-Флеровский в 1877 г. («На жизнь и смерть») еще не связывали жизненную судьбу своих героинь, нашедших истинный долг и счастье в сибирских «пустынях», с женщинами-«семидесятницами», хотя влияние революционной эпохи 70-х гг. на них несомненно. И только после политических процессов 1877—1878 гг. современница и участница «хождения в народ» сменила в этом смысле в литературе декабристок и «шестидесятниц». С. Ковалевская в своей повести явно следует традициям Некрасова, А. Осипович верен творческой школе Чернышевского. Понятие «невеста» в рассказе «Тетушка» незаметно приобретает помимо его пря-

мого значения символическое звучание, хорошо знакомое читателям «снов» из романа «Что делать?», в которых главная роль принадлежит «невесте» — революции.

Как известно, В. И. Ленин высоко ценил Л. Н. Толстого за «разоблачение правительственных насилий, комедии суда и государственного управления».[31] Великий художник слова в своей критике был не одинок. Его современники — М. Салтыков-Щедрин и А. Островский, Ф. Достоевский и А. Чехов, В. Короленко и П. Якубович (Мельшин) — разоблачали беззаконие царского суда, мир каторги и ссылки. Беллетристика о «новых людях» органически вошла в этот мощный поток русской классической литературы на правах передового бойца.

9

Беллетристику о «новых людях» 60—70-х гг. XIX в. по праву можно назвать литературной школой Чернышевского.

Произведения писателей этой школы, задуманные и созданные на крутых поворотах истории, отвечали жизненным потребностям русского революционно-освободительного движения. Углубление и расширение представлений о перспективах общественного движения, о многообразии форм и методов революционной борьбы создавали историческую основу для дальнейшего совершенствования «поэзии мысли», у истоков которой стояли Герцен и Чернышевский, о расцвете которой мечтал еще Белинский. Появляются новые жизненные источники для художественных замыслов, литература становится многообразнее в жанровом отношении, обогащается творческий метод писателя.

Произведения писателей-демократов расширили жанровые границы русского реализма. Вслед за социально-философским романом «Что делать?» публикуются социальные повести Бажина, социально-политические произведения Кущевского и Осиповича-Новодворского. Создание историко-политического романа «Пролог» предвещало появление произведений, сочетающих специфику жанра политического романа с его нравственно-психологической разновидностью («Василиса», «Булгаков», «Андрей Кожухов»). Мемуары, воссоздающие «революционные профили» выдающихся деятелей освободительного движения («Подпольная Россия»), соседствовали с романами-биографиями («Перед рассветом», «Шаг за шагом») и публицистическим романом-трактатом («На жизнь и смерть»).

Несомненна историко-литературная заслуга писателей-демократов в воссоздании и утверждении героического характера передового деятеля своего времени. В их произведениях осуществилось известное предвидение Чернышевского, предрекавшего перс-

[31] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 17, с. 209.

пективу возрождения нового типа революционного деятеля «в более многочисленных людях, в лучших формах» (XI, 145).

Эволюция образа революционера шла в направлении диалектической взаимосвязи «особенного» и «обыкновенного» в поведении и психологии литературного героя, предусмотренной автором «Что делать?».

В частности, писатели-демократы нашли разные творческие решения, изображая деятельность революционеров, не поддержанных народом, ввели новые сюжетные ситуации, подсказанные потребностями политической борьбы с царизмом и практикой пропагандистской деятельности «новых людей» среди крестьянства и в первых рабочих кружках.

Творческие поиски только что нарождающихся в жизни социальных и политических конфликтов, новых героев, художественных средств их изображения у писателей-чернышевцев не были оторваны от реализма. Беллетристика о «новых людях» еще более рельефно оттенила тягу больших художников слова (Л. Толстой, Ф. Достоевский, И. Тургенев и др.) к жгучим проблемам современности, к «романам идей», к интеллектуальным героям, посвятившим аналитическую философскую мысль разгадке «тайн» общественного прогресса и народного характера. Художественные открытия новой литературной школы обогащали русский реализм в социологическом плане, внося представления о реальных достижениях и неудачах, о сложностях и противоречиях, присущих поступательному ходу освободительного движения.

Историческая заслуга Чернышевского-романиста не только в том, что он был главой демократической школы писателей-разночинцев. Яркая творческая индивидуальность Чернышевского оказалась сильным «раздражителем» для многих крупных мастеров слова, его творческих оппонентов и союзников по острейшим проблемам современности (И. Тургенев, И. Гончаров, Н. Лесков, Ф. Достоевский, Л. Толстой и др.). Многостороннее воздействие Чернышевского на развитие русской литературы несомненно. Его курс на расширение сферы художественно-эстетического освоения действительности, на внесение в произведение политики, философии, морали и социальной практики оказался перспективным и плодотворным для поступательного движения русского реализма. Это в свою очередь предопределило богатство жанрообразующих форм и сюжетно-композиционных связей русского романа.

Общественно-нравственный облик нового героического человека, открытый Чернышевским, оказался притягательным для многих зарубежных писателей: Золя («Дамское счастье», «Жерминаль»), Доде («Тартарен на Альпах»), Мопассана («В пути»), Войнич («Оливия Лэтам»), Уайльда («Вера или нигилисты»), Д. Томпсона («Деспотизм, устрашенный динамитом»), Шпильгагена («Один в поле не воин»), М. Твена («Американский претендент») и др.

Творческие завоевания Н. Г. Чернышевского и беллетристики о «новых людях» найдут дальнейшее воплощение в художественных типах пролетарских революционеров. У новых героев — героев социалистической литературы — появятся в новом качестве организаторское и конспиративное мастерство революционеров-подпольщиков Рахметова, Григория Северцова, Андрея Кожухова, Александра Михайлова и Софьи Перовской, политическая мудрость Волгина, Рязанова, Булгакова и Борисова, навыки пропагандистской деятельности среди рабочих Лопухова, Светлова, Испоти, Мирзоева, Нежинского и Степана Халтурина, беззаветная преданность народу, свойственная всем «новым людям», героям демократической литературы.

И. С. ТУРГЕНЕВ

Иван Сергеевич Тургенев (1818—1883) принадлежит к числу писателей, внесших наиболее значительный вклад в развитие русской литературы второй половины XIX в.

Реальная картина современной жизни в произведениях Тургенева овеяна глубоким гуманизмом, верой в творческие и нравственные силы родного народа, в прогрессивное развитие русского общества. Писатель знал, что историческое движение сопровождается борьбой сил, интересов и устремлений. Он был убежден, что литература помогает обществу осознать свои цели. Выражая мысли, чувства и чаяния современников, литература запечатлевает и передает грядущим поколениям духовный опыт эпохи, имеющий непреходящую ценность, как и характеры людей, порожденные временем. Внимание Тургенева было постоянно приковано к новым явлениям жизни общества. Глубоко уважая традиции национальной культуры, черпая в них творческие импульсы, Тургенев с интересом и сочувствием следил за намечающимися, еще не заметными для большинства современников изменениями общественной психологии, за вновь возникающими идеологическими течениями и социальными типами. В художественном осмыслении действительности он отличался исключительной прозорливостью и чуткостью.

Тургенев первый в русской литературе создал книгу, в которой через картины ежедневного современного деревенского быта и многочисленные образы крестьян была выражена мысль о том, что закрепощенный народ составляет корень, живую душу нации («Записки охотника»).

Первым сделал он и попытку воплотить идеал человека эпохи падения крепостного права — 60-х гг. — идеал активного деятеля, борца, убежденного демократа («Накануне»). Тургеневу же принадлежит инициатива анализа личности «нового человека» — шестидесятника, оценки его нравственных качеств и психологи-

ческих особенностей. Изобразив демократа-материалиста, сурово отвергающего устои дворянской культуры и под декларации о полноте отрицания, о своем «нигилизме» утверждающего новые принципы взаимоотношений между людьми, Тургенев показал высокое общечеловеческое содержание этих новых идеалов, находящихся в процессе становления. Образ Базарова не был нормативен. Он будоражил умы, вызывая на спор. Сразу после своего появления тургеневский герой стал предметом страстного обсуждения, борьбы мнений.[1]

Разнородность интерпретаций и оценок, данных ему в критике и в читательских отзывах, усилила многомерность, «объемность», живую противоречивость этого образа в восприятии современников. Базаров оказал большое влияние на самосознание демократии, с одной стороны, и на изображение ее в литературе — с другой.

Тургенев первый оценил значение и другого проявления социальных сдвигов, которые происходили в России в 60-х гг. XIX в., — изменения роли женщины в жизни общества и самого типа передовых женщин. Писатель заметил, что разрушению крепостнических дворянских гнезд и патриархальных крестьянских общин сопутствует стремление лучших людей России, в том числе и женщин, к расширению своего кругозора, увеличению арены своей деятельности. Окончательно отходит в прошлое идеал «теремной» женщины, помыслы которой ограничены кругом семьи, и именно в процессе приобщения женщины к разнородным интересам времени, включения ее в интеллектуальную, творческую жизнь поколения и даже в политическую борьбу открывается все богатство ее натуры, в полной мере обнаруживается то гуманное влияние, которое она может оказать на современников («Накануне», «Новь», «Памяти Ю. П. Вревской», «Порог»). Наблюдательность Тургенева, его художественная зоркость, его умение подойти с историческим критерием к современным событиям привели к тому, что Тургенев, несмотря на свои либеральные политические убеждения, одним из первых писателей оценил высокое этическое значение самоотверженного служения идеалу, подвига революционерок-народниц.

Тургенев знал и любил своих читателей, его творчество отвечало на вопросы, которые их волновали, и ставило перед ними новые, важные социальные и нравственные проблемы.

Вместе с тем уже на относительно ранних этапах своей деятельности Тургенев приобрел значение «писателя для писателей». Его произведения открывали перед литературой новые перспективы, на него смотрели как на мастера, авторитетного судью в вопросах искусства, и он ощущал свою ответственность за его судьбы.

---

[1] См.: *Пустовойт П. Г.* Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» и идейная борьба 60-х годов XIX века. М., 1965.

Участие в литературе, работу над словом, художественное развитие русского литературного языка Тургенев считал своим долгом и общественным служением.

На закате своих дней он выразил в лаконичных, отточенных формулах стихотворения в прозе «Русский язык» мысли, которые были ему дороги на протяжении всей жизни.

Издатель журнала «Вестник Европы» М. М. Стасюлевич писал ученому — историку и филологу А. Н. Пыпину об этом стихотворении Тургенева, которое он определяет как «думу» писателя: «Величиной она ровно пять строк, но это золотые строки, в которых сказано более, чем в ином трактате; с такою любовью мог бы Паганини отозваться о своей скрипке».[2]

Однако, говоря о своем «инструменте», о русском языке, которым он владел, как виртуоз, Тургенев думал не о технике искусства, а о проблемах исторической жизни народа. Лирической эмоцией, выраженной в этом стихотворении, была скорбь гражданина, трагически переживающего социальные и политические коллизии своего времени, но горячо верящего в будущее родной страны. Начинаясь словами «Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины...», оно оканчивается убежденным восклицанием писателя: «...нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!».[3]

1

Тургенев вошел в литературу в 1840-е гг. Он обратил на себя внимание как один из молодых поэтов, выражавших настроения и мысли поколения, остро пережившего гибель Пушкина, а затем Лермонтова. Читатели полюбили стихотворения и поэмы Тургенева, находили в них близкие себе чувства, актуальные, современные ситуации. В. Г. Белинский высоко оценил стихотворные произведения Тургенева, отметив, что «в них всегда есть мысль, ознаменованная печатью действительности и современности и, как мысль даровитой натуры, всегда оригинальная».[4]

Однако деятельность Тургенева как писателя-прозаика вскоре заставила читателей забыть его поэтические опыты, и сам Тургенев не придавал значения своей лирике, считая себя прозаиком по природе своего дарования. Белинский особенно высоко оценил в поэзии Тургенева те ее черты, которые подготовили обращение писателя к повествовательной прозе: современность проблематики, умение наблюдать и осмыслять действительность.

---

[2] Литературное наследство, т. 73, кн. 1. М., 1964, с. 410.

[3] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Соч., т. 13. М.—Л., 1967, с. 198. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

[4] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 8. М., 1955, с. 592.

Сообщая В. П. Боткину о своем сближении с Тургеневым, Белинский передавал впечатление от личности молодого писателя: «Это человек необыкновенно умный <...> У Т<ургенева> много юмору <...> Вообще Русь он понимает. Во всех его суждениях виден характер и действительность».[5]

Первым произведением, в котором Тургенев в полной мере выразил себя как художник и как личность, явились «Записки охотника» (1847—1852).

Сочетание ясности мысли и лиризма, умение раскрыть поэзию ежедневного «прозаического» быта, придав монументальную значительность типичным характерам современных людей, — эти черты творческой индивидуальности Тургенева, которые так или иначе проявились во всех рассказах «Записок охотника», были ощутимы уже в очерке «Хорь и Калиныч», который как бы случайно появился в отделе «Смесь» «Современника» (1847, № 1).

В очерке «Хорь и Калиныч» решались все те задачи, которые ставили перед собой авторы физиологических очерков.[6] Герои рисовались как представители своего сословия — крепостного крестьянства. Автор подробно описывал условия и обстановку их жизни. Однако крестьяне, изображенные Тургеневым в его очерке, — не безличные носители черт среды, а яркие индивидуальности, способные представлять весь народ в его наиболее высоких чертах. Принципиально важно, что при этом они остаются «маленькими людьми», рядовыми крестьянами, разделяющими судьбу всего крепостного люда. Очерк открывается «физиологическим» сопоставлением орловских и калужских крестьян, но не это сравнение этнографических типов, а противопоставление и сближение двух характеров, двух творческих натур делается сюжетом очерка. Герои Тургенева — личности. Их индивидуальные черты подчеркнуты уже тем, что им даны имена не только не похожие, но и образованные грамматически по разным принципам (Хорь — образное сравнение, ставшее прозвищем, Калиныч — отчество, ставшее именем). Представляя коренные противоположные типы, они вместе (их связывает нежная дружба) составляют единство.

В физиологическом очерке о крестьянах Тургенев нашел новый типологический принцип, наметил характеры, которым суждено было составить внутренний стержень многих великих психологических образов романов 60-х гг. Это типы мыслителя-скептика, способного рационально действовать в практической сфере, но разочарованного и глядящего на жизнь сквозь суровый опыт

---

[5] Там же, т. 12. М., 1956, с. 154.

[6] Об отношении В. Г. Белинского к «Запискам охотника», в частности к рассказу «Хорь и Калиныч», как к произведениям, тесно связанным с натуральной школой, см.: *Бродский Н. Л.* Белинский и Тургенев. — В кн.: Белинский — историк и теоретик литературы. М.—Л., 1949, с. 323—342; *Кийко Е. И.* Белинский и «Записки охотника». — В кн.: «Записки охотника» И. С. Тургенева. Орел, 1955, с. 136—150.

своей жизни, и вечного ребенка, поэта-пророка, непосредственного, близкого к природе.

С самого начала рассказа о героях, не отрываясь от конкретности, писатель возводит их характеры в высокий, внебытовой ранг.[7] Он подчеркивает, что его герои — крепостные люди помещика Полутыкина, и дает их господину характеристику вполне в духе сатирических «физиологических» портретов. В «человеческом» плане, в отношении силы и значительности характеров изображенные в «Записках охотника» крестьянин и барин не могут измеряться одним масштабом. Помещик Полутыкин в очерке не соотнесен ни с Хорем, ни с Калинычем. Именно эти герои — крестьяне — сопоставлены друг с другом. Масштабом, при помощи которого автор определяет их характеры, оказываются самые высокие образы, хранимые человечеством как идеалы. «На пороге избы встретил меня старик — лысый, низкого роста, плечистый и плотный — сам Хорь <...> Склад его лица напоминал Сократа: такой же высокий, шишковатый лоб, такие же маленькие глазки, такой же курносый нос» (IV, 12) — так писатель «представляет» Хоря, и обычное в физиологическом очерке описание внешности становится средством возвышения героя. Далее, изображая быт, уклад жизни крестьянина, писатель сосредоточивает свое внимание на его характере, образе мыслей, отношении к окружающей его действительности. «Хорь был человек положительный, практический, административная голова, рационалист...» (IV, 14) — делает он вывод из своих наблюдений. Беседы с крестьянином наводят писателя на серьезные и важные мысли о характере и об истории народа: «...из наших разговоров я вынес одно убежденье <...> что Петр Великий был по преимуществу русский человек, русский именно в своих преобразованиях» (IV, 18). Таким образом, опять возникает сравнение Хоря с великим человеком. Крестьянин своей личностью, своими индивидуально ему присущими чертами не только напоминает Петра, но и служит оправданием его деятельности, свидетельствует об исторической ее плодотворности. В тексте рассказа в «Современнике» была фраза: «Хорь походил более на Гете, Калиныч более на Шиллера». То же в цензурной рукописи отдельного издания «Записок охотника» 1852 г., но в тексте этой книги данной фразы нет, автор снял ее.

Калиныч рисуется здесь без подобных сравнений, но это характер, «парный» Хорю, противоположный ему по своему психологическому складу, но равный по масштабу. Образ Калиныча ориентирован на мир народной поэзии, легенд, древних притч, житийной литературы. Идеалист Калиныч предстает странствую-

---

[7] Эта особенность подхода Тургенева к изображению народа сделала сборник его очерков, рисующих эпизоды быта крепостных крестьян Орловской и соседних с ней губерний, книгой всемирного, общечеловеческого звучания. См.: *Алексеев М. П.* Мировое значение «Записок охотника». — В кн.: «Записки охотника» И. С. Тургенева, с. 36—117.

щему по крестьянской и помещичьей Руси «охотнику» окруженный уютом чистой и бедной, как келья, избы, увешанной целебными травами. Он поит путника ключевой водой и кормит медом. Он приходит к другу Хорю с пучком полевой земляники, как посол природы, и природа, признавая его родство с собою, наделяет его таинственной властью: он заговаривает кровь и болезни, жалеет людей и животных, «у него пчелы отродясь не мерли», с ним в дом вступают мир и покой. Бедный, ничего не имеющий и не пекущийся о благах земных, он может одарить благополучием богатого: «Хорь при мне попросил его ввести в конюшню новокупленную лошадь, и Калиныч с добросовестною важностью исполнил просьбу старого скептика. Калиныч стоял ближе к природе; Хорь же — к людям, к обществу...» (IV, 15). Таким образом, Хорь представляет собою историческое бытие народа, а Калиныч — «природное». Изображая Русь вековую, крепостную, прикрепленную к земле, учтенную ревизскими сказками и обреченную законодательными мерами жить неподвижно, Тургенев вместе с тем рисует непрекращающееся движение, происходящее в народных массах. Подобное перемещение осуществляется наделенными особенным характером представителями народа и связано с «тайными», подспудными, неизведанными, а может быть, и непостижимыми, как кажется на этом этапе Тургеневу, процессами, происходящими в народной толще. Это искатели, бродяги, путешественники (Калиныч, Степушка, Касьян и др.). Они — выразители мечты народных масс, ее поэтического сознания.

Свойство таинственности Тургенев придавал не только поэтическому, странническому характеру человека из народа, но и крестьянству в целом. Он выразил в своем изображении народа ощущение огромной содержательности и таинственности духовного мира простого человека, в народной среде он видит разнообразие характеров и «неожиданность» их проявлений. Поэт-охотник, скитающийся по родным полям, на каждом шагу делает удивительные открытия, любое его столкновение с мужиком оставляет в нем вопрос, ощущение тайны, не до конца понятых им возможностей и побуждений простых людей, которых он узнает. Так, описывая в рассказе «Ермолай и мельничиха» нрав беззаботного и добродушного Ермолая, наблюдательный «охотник» вдруг замечает в нем неожиданные вспышки демонизма, «проявления какой-то угрюмой свирепости». Как перелеты птицы, необъяснимы и загадочны внезапные переходы из деревни в деревню этого на первый взгляд прозаического человека. В рассказе «Малиновая вода» два дворовых человека и случайный проезжий мужичок полчаса провели у источника с поэтическим названием в обществе автора. Как значительны их простые, бытовые разговоры, как оригинальны характеры!

В «Записках охотника» постоянно звучат авторитетные приговоры крестьян о том или ином помещике, о бурмистре, о нравственной сути поведения людей, о русской жизни и о быте других

народов. Автор ссылается на мнение крестьян как на решающий аргумент в пользу какой-либо точки зрения и, желая придать своей оценке бóльшую весомость, подкрепляет свой взгляд услышанным из уст мужиков приговором.

В этом отношении позиция Тургенева в его рассказах конца 40-х—начала 50-х гг. резко отличается от позиции Григоровича. Конечно, и у Григоровича крестьянин был изображен с симпатией, а его гонитель, будь то помещик, управляющий или мельник-кулак, с антипатией, но и крестьянин и помещик представляли в его повестях прежде всего свое положение. Главным в характеристике Акулины («Деревня») и Антона («Антон Горемыка») была гонимость героя, его кротость, рисуя которую, писатель утверждал мысль о неоправданности жестокого с ним обращения. Страдания крестьянина — прямое следствие его крепостного состояния.

Народные герои Тургенева — не выразители положения, пусть даже такого важного для общества положения, как крепостное право. Им присущи высокие нравственные черты. Они — мыслящие, тонко чувствующие личности, обреченные быть «собственностью» того или другого — большей частью ничтожного, тупого и пошлого — барина. Каждый раз, когда в тексте писателя возникают фразы вроде: «Ермолай принадлежал одному из моих соседей...», — это поражает читателя не потому, что герой рассказа испытывает обиды и гнет, хотя проявлений социальной несправедливости, произвола, насилия в книге показано много, но по несоответствию манеры изображения героя и того факта, что он существует на положении вещи. Крестьяне, показанные Тургеневым во всем сложном богатстве их натур, выступающие как представители нации, ее исторического бытия и ее грядущих загадочных судеб, гораздо красноречивей утверждали моральную неоправданность, бесчеловечность и обреченность крепостничества, чем любые пламенные публицистические тирады или картины насилия.

Гоголь, восклицая: «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа»,[8] — обращался мыслью ко всей стране; Тургенев же увидел источник исторического движения в крестьянской массе. Показав богатство внутреннего духовного мира простого человека, Тургенев, однако, изобразил подобного героя синтетически, без проникновения в его психологический «механизм». Крестьянство Тургенев воспринимал как силу, многое решающую в жизни нации, силу влекущую и прекрасную, но цельную и не поддающуюся анализу.

Средоточием поэтической линии «Записок охотника» является рассказ «Бежин луг». Автор окружен ночной природой, живущей своей, независимой от него, человека, жизнью. «Темное чистое

---

[8] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. 6. М., 1951, с. 247.

небо торжественно и необъятно высоко стояло над нами со всем своим таинственным великолепием. Сладко стеснялась грудь, вдыхая тот особенный, томительный и свежий запах — запах русской летней ночи». Даже собаки, принадлежащие мальчикам, пасущим ночью лошадей, не принимают «чужака»: «Они еще долго не могли примириться с моим присутствием и, сонливо щурясь и косясь на огонь, изредка рычали с необыкновенным чувством собственного достоинства» (IV, 97).

Чуждо писателю и общество людей, в котором он оказался. Его окружают крестьянские дети, для которых он чужой — взрослый человек и барин. Писатель остро чувствует свою отчужденность и от природы и от людей, с которыми он сошелся теплой ночью под таинственным летним небом.

Все, что у другого могло вызвать чувство одиночества и тоски, у Тургенева-лирика возбуждает жажду слияния с окружающим, любовь ко всему, не похожему на него. Он с поэтическим волнением слушает разговор мальчиков-крестьян, вникая в легенды и поверья, в которые они свято верят. Оставаясь скептиком, совершенно чуждым древней полуязыческой вере крестьянских детей в чудесное, он допускает, что в традиционной, старинной народной системе понятий их вера оправдана и занимает свое, органическое место. Лирическое ощущение писателем своей отчужденности от народного мира во многом объясняет то обстоятельство, что Тургенев не делает попытки проникнуть в душевный мир крестьянина.

В повести «Муму» (1852, напечатана в 1854), написанной после «Записок охотника», он создает эпический образ крепостного крестьянина — Герасима. Помимо своей духовной цельности, физической мощи, помимо других нравственных достоинств, которыми наделяет его писатель, этот герой может считаться образцом изображения народного героя у Тургенева и по непроницаемости своего внутреннего мира, по тому, что его психология представляет собою «черный ящик», а его поступки для посторонних наблюдателей всегда неожиданны. Он все делает как бы «вдруг». Внутренняя логика его духовной жизни непонятна окружающим, хотя и может быть приблизительно восстановлена или разгадана. Неожиданно он проникается любовью к, казалось бы, непримечательной, запуганной и кроткой дворовой девушке, затем к собаке и так же неожиданно и резко по требованию барыни жертвует той и другой привязанностью. Следующим неожиданным и решительным его поступком является «бунт», разрыв с барыней, отказ от повиновения и уход.

Выше мы говорили, что в «Записках охотника» Тургенев выразил представление о народе как «психее» жизни нации, таинственном истоке исторического развития страны. Однако нигде герои его рассказов не выходят за узкую сферу личного бытия, ни одна из их огромных творческих потенций не находит себе подлинного выражения.

Ум Хоря, его способность к критике, его смелый рационализм приводят к тому, что старику удается создать себе относительное, шаткое благополучие. «Добрый барин», сознавая, что не в его выгоде разорить крестьянина, не теснит Хоря, дает ему подняться. Даже откупиться на волю Хорь не желает, понимая, что при крепостнических порядках, откупившись, он остается бесправным и, не приобретя подлинной независимости, лишается защиты барина, который для собственной выгоды способен вступиться за него перед чиновниками.

«Записки охотника» — книга о народе и его огромных возможностях — является вместе с тем повествованием о несбывшихся надеждах, загубленных силах. В этом отношении в «Муму» и в последовавшей за ней повести «Постоялый двор» (1855) Тургенев «сделал шаг вперед».

В обеих повестях друг другу противопоставлены два мира — мир крестьянский и «общество» помещиков. Герой-крестьянин выделен по своим нравственным качествам из среды дворни, развращенной близостью к помещице (в обеих повестях судьбою крестьянина-героя распоряжается самодурка-помещица). И в «Муму», и в «Постоялом дворе» герой лишается всего имущества, разлучается с существом, которое любит, испытывая при этом глубочайшее потрясение, и отвечает на насилие уходом. Однако разница, и разница существенная, между двумя этими произведениями состоит в том, что Аким — герой «Постоялого двора» — от бунта (он делает попытку поджога) переходит к смирению. Герасим, отказываясь от повиновения помещице и возвращаясь в деревню, остается внешне невозмутим и непроницаем.

Помимо этого резкого колебания настроений героя (впоследствии изображение такой реакции простого человека на насилие получило широкое распространение — ср. «Горькая судьбина» Писемского, «Расточитель» Лескова), важно и то, что уход Акима связывается с принципиальными нравственными решениями, принимающими религиозную форму. Наличие у героя своего рода теоретического, принципиального ответа на зло жизни и ее «неразрешимые» вопросы — важнейшая черта, которая предвещает новые трактовки народной темы в 60-е гг.

Уже Белинский заметил, что лиризм составляет существенный элемент «Записок охотника», зная всего несколько рассказов, вошедших впоследствии в книгу: «С каким участием и добродушием автор описывает нам своих героев, как умеет он заставить читателей полюбить их от всей души!».[9]

Гуманизм Тургенева, лирическая интонация его авторского голоса и найденная им позиция рассказчика имели при этом особое значение. Писатель, обозревающий Россию как огромную панораму с высоты своего поэтического духа, лирик, голос которого произносил высший приговор мелочным, раздробленным характе-

---

[9] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 346.

рам в «Мертвых душах», в книге Тургенева сменился человеком, стоящим на земле, равным своим героям, затерянным в их толпе. Ему дана четкая социальная характеристика — он барин; его взгляды, даже его характер выявляются в столкновении с героями. Вместе с тем рассказчик в «Записках охотника», блужданиям которого по полям и лесам родных ему мест дана убедительная бытовая мотивировка (охота), своими гуманными взглядами и сельской простотой своего занятия, одинаково доступного и крестьянину и помещику, свободой — «неприкрепленностью» к определенному месту и практическому делу (он не рисуется как помещик, ведущий свое хозяйство, или служащий-чиновник) — выделен из среды, которая предстает в рассказах в своих будничных делах и интересах.

Гончаров, считавший лучшим произведением Тургенева «Записки охотника» и неизменно «прикреплявший» к этой книге повести и рассказы писателя, которые ему особенно нравились, заявлял: «Да, Тургенев — трубадур (пожалуй, первый), странствующий с ружьем и лирой по селам, полям, поющий природу сельскую, любовь — в песнях и отражающий видимую ему жизнь — в легендах, балладах, но не в эпосе».[10] Характерно, что Гончаров соединил, говоря о рассказчике «Записок охотника», бытовой атрибут — ружье с условно-поэтическим — лирой. Черты странствующего поэта совмещаются в образе рассказчика в «Записках охотника» с бытовой характеристикой барина-охотника. «Отчужденность» рассказчика от описываемой среды, встречи его с народными героями при пеших переходах и отдыхе в случайных убежищах, где возникает возможность сближений, которые при других, более обычных условиях могли бы оказаться невозможными, — все эти ситуации «Записок охотника» получили развитие в дальнейшей литературе. Отзвуки образа писателя, проходящего по Руси, можно найти и у Левитова, и у Слепцова, и у ряда других писателей-демократов второй половины XIX в. — вплоть до М. Горького.

В «Записках охотника» Тургенева в полной мере обнаруживалась его способность через типы выражать основные проблемы времени. Именно этим прежде всего «Записки охотника» отличались от других «деревенских историй» — как русских (Григорович), так и европейских (Ауэрбах, Ж. Санд).

2

Наряду с лирической линией в «Записках охотника» прослеживается сатирическая, имеющая в них немалое значение. Генетически и структурно «Записки охотника» родственны «Мертвым душам» Гоголя. В обеих книгах русский мир раскрывается стран-

---

[10] *Гончаров И. А.* Собр. соч., т. 8. М., 1955, с 435.

ствующему по губернии наблюдателю во встречах и беседах с ее обитателями. Однако в «Мертвых душах» на передний план выдвинуты встречи с помещиками и соответственно их характеристики, а в «Записках охотника» передний план картины оказался занятым образами крестьян. Соответственно этому, а также и отношению писателя к народу лирическая тема в «Записках охотника» звучала особенно сильно. Но подобно тому как сатирический аспект изображения действительности в поэме Гоголя пронизан лирическими мотивами, в книге Тургенева сатирическое изображение владельцев крепостных душ освещает трагическим светом лирические образы крестьян. Если «Бежин луг» является средоточием выражения авторского идеала в книге, то в рассказе «Бурмистр» сконцентрированы ситуации и образы, являющиеся объектом сатиры писателя.

Определяя отличие обличения действительности в творчестве писателей натуральной школы от сатиры Гоголя, А. П. Скафтымов справедливо отмечает: «В изображении порочных сторон русской действительности центр тяжести был перенесен от внутренней анатомии самого порока к его действенным результатам и последствиям для окружающих. В „Деревне" и „Антоне Горемыке", в рассказах Тургенева и стихотворениях Некрасова, в романе „Кто виноват?" и повести „Сорока-воровка" Герцена, в „Запутанном деле" Салтыкова изображены не только пустота, духовная ограниченность, сытая, скучающая барственность, но и судьба людей, которые зависят и страдают от них».[11]

Основная работа над рассказом «Бурмистр» велась в мае—июне 1847 г. в Зальцбрунне во время тесного общения Тургенева с Белинским — главой натуральной школы, вдохновителем молодых писателей-реалистов и интерпретатором их произведений. Белинский высоко оценил этот рассказ. Впоследствии Герцен, имея в виду сатирическую линию рассказов Тургенева и среди них «Бурмистра», утверждал: «У Тургенева есть свой предмет ненависти, он не подбирал крохи за Гоголем <...> Тургенев никогда не сгущает краски, не употребляет энергических выражений, напротив, он рассказывает совершенно невозмутимо, пользуясь только изящным слогом, что необычайно усиливает впечатление от этого поэтически написанного обвинительного акта против крепостничества».[12]

Помещик Пеночкин — герой «Бурмистра» — образ, родственный Манилову Гоголя. Однако он лишен тех черт провинциальности, которыми наделен Манилов. Пеночкин — джентльмен, воспитанный и «либеральный» дворянин. Вместе с тем он предстает в книге Тургенева как воплощение крепостничества. Гоголь изобразил крепостническое дворянство, воплотив его во всех градациях его типов — от сентиментально-сладкого Манилова до зве-

---

[11] *Скафтымов А. П.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, с. 123.
[12] *Герцен А. И.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 13. М., 1958, с. 177.

роподобного Собакевича. Тургенев рисует не столь разнообразный мир типов владельцев душ. Объектом своей сатиры он делает не носителей крайних, «экстремальных» черт дворянского сословия, а культурных, смягченных воспитанием и знанием норм «европейского» поведения его представителей.

Эту особенность своего сатирического письма Тургенев сохранил на протяжении всего творческого пути. Мягко говоря о «мягких» людях, он несколькими точными штрихами раскрывает социально эгоистическую, антигуманную сущность их образа жизни, общественной позиции и характера. Его беспощадный скептический анализ направлен чаще всего на сливки общества, на высший, а подчас и идеальный тип сторонников status quo.

Уже в пьесе «Нахлебник» (1848) Тургенев рядом с помещиком «ноздревского типа», скандальность которого выражается в издевательствах над зависимыми, бедными людьми (Тропачев), рисует петербургского барина — чиновника Елецкого. В списке действующих лиц автор характеризует этого героя следующим образом: «Петербургский чиновник: холоден, сух, неглуп <...> Человек дюжинный, не злой, но без сердца» (II, 122). Несомненно, Елецкий на голову выше и самодура Тропачева, и помещиков вроде умершего отца Ольги — дикого тирана и развратника, но острие обличения Тургенева направлено именно против Елецкого. Его нравственная глухота, эгоизм и примитивность выявляются на фоне тонкой одухотворенности, эмоциональной одаренности «маленького человека» — «нахлебника» Кузовкина. Обличение современного общества через сатирическое изображение господствующей его элиты, скептическое отвержение претензий либеральных чиновников и помещиков на роль вождей общественного мнения, носителей прогресса Тургенев неизменно осуществлял через разоблачение духовного примитивизма подобных деятелей.

В этом русле им были созданы образы Паншина («Дворянское гнездо»), Курнатовского («Накануне»), Колязина («Отцы и дети»).

От произведения к произведению сатирические характеристики в творчестве Тургенева приобретают все более ощутимый политический оттенок. Психологическая характеристика делается средством дискредитации системы политических взглядов. Таковы сатирические характеристики генералов — выразителей государственной политики в романе «Дым».

Помимо изображения крестьянской Руси и постановки проблемы значения народного характера в исторических судьбах страны, помимо сатирического обличения помещиков-крепостников и карьеристов-чиновников, «Записки охотника» начинали в творчестве Тургенева еще одну важную для его развития линию — линию анализа психологии и идеологии современного человека, мыслящего, страдающего, заблуждающегося и ищущего истину. Таков герой рассказа «Гамлет Щигровского уезда». Тургенев впервые подверг здесь анализу человеческий тип, по-

рожденный кружковой культурой «философского» периода русской литературы конца 30—40-х гг., т. е. периода, в недрах которого сложился он сам. Изображая «провинциальность» претензий и отвлеченную замкнутость умственных интересов «воспитанников» московских философских кружков, писатель размышлял о своем поколении, о его историческом пути и критиковал не столько характеры людей этой эпохи, сколько этический и эстетический идеал, повлиявший на их формирование.

Уже в начале 40-х гг. Белинский поражался проницательности Тургенева, в качестве примера меткости его суждений приводя данную им характеристику семейства Бакуниных. Главной чертой членов этой семьи Тургенев считал способность всех их (кроме Михаила Бакунина) «наполовину помириться и с самим собою и с действительностью на основании какого-нибудь морального чувствованьица или принципика». «У них нет сил прямо смотреть в глаза черту», — заканчивал свой анализ, как передает Белинский, Тургенев.[13]

В первом своем романе «Рудин» (1855) Тургенев организовал действие именно вокруг такого характера. Образ Рудина впитал многие черты Михаила Бакунина.[14] Характер прототипа был «дополнен» многими другими чертами, в частности чертами других членов бакунинской семьи. Тургенев сознательно не воспроизвел черт характера Бакунина, делающих его личность уникальной. Он ставил перед собою цель показать историческое движение русской жизни, выраженное в идейных исканиях, в изменении этических идеалов, в человеческих характерах и людских судьбах. Осмысляя тип человека своего поколения, он пронизал повествование лирическим элементом, чувством своей причастности к болезням, заблуждениям и исканиям изображаемой им генерации идеологов.

В первом осуществленном полностью Тургеневым романе — «Рудине» — самобытная форма его романа проявилась в таких же законченных, характерных очертаниях, как его новелла и рассказ — в «Записках охотника».

Структура романа «Рудин» определяется общественно-историческим типом, стоящим в его центре и представляющим динамическое начало эпохи, выступающим как его носитель и жертва. Герой является извне в консервативное, живущее традиционно общество, в усадьбу — и приносит с собою исторический ветер, дыхание мировой жизни, отдаленные раскаты громов судьбы. С его появления начинается действие романа не только в силу личных его свойств как нового в данной среде и яркого человека, но и потому, что он выражает историческую задачу своего поколения, призванного разрушить устоявшуюся, казалось бы, незыблемую рутину жизни, открыть новые силы, дремлющие в неподвижном

---

[13] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 12, с. 153.
[14] См.: *Клеман М. К.* И. С. Тургенев. Л., 1936, с. 80—81.

обществе, воззвать их к активности. Таким образом, центральным героем повествования в романе Тургенева становится активный человек, несущий новые идеалы.

В 1879 г., ретроспективно характеризуя свое романное творчество в специальном предисловии к романам, Тургенев писал: «Автор „Рудина", написанного в 1855-м году, и автор „Нови", написанной в 1876-м, является одним и тем же человеком. В течение всего этого времени я стремился, насколько хватало сил и умения, добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет „the body and pressure of time",[15] и ту быстро изменявшуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом моих наблюдений» (XII, 303). Таким образом, подводя итоги, сам Тургенев считал, что основа его романа сложилась уже в «Рудине» и что суть ее — выражение особенностей времени через типические характеры. Писатель считает нужным отметить и быстроту изменений, происходящих в «культурном слое», отражающую историческое движение русского общества в целом.

Носители исторического прогресса в романах Тургенева зачастую озарены отсветом обреченности, и это не потому, что их деятельность бесплодна, а потому, что они рисуются под знаком идеи бесконечности прогресса. Рядом с обаянием их новизны, свежести, смелости стоит сознание их исторической ограниченности, недостаточности. Эта недостаточность обнаруживается, как только они выполняют свою миссию, ее видит по большей части уже следующее за ними поколение, разбуженное ими, вырванное ими из нравственного индифферентизма, присущего старшему, реакционному поколению (сюжетно — отцам, идейно — нередко дедам). Герои Тургенева всегда «накануне» не потому, что они бездействуют (Инсаров в романе «Накануне», например, сражался с турками в период, тяжелейший для болгар), а потому, что каждый день является «кануном» другого дня, и ни на ком так трагически не сказывается быстрота и неумолимость исторического развития, как на «детях рока», носителях идеала времени.

Добролюбов справедливо утверждал, что герои Тургенева — теоретики и пропагандисты и что сюжет «пропаганды» составляет основу многих его произведений. Он пишет о галерее созданных Тургеневым типов: «Каждое из этих лиц было смелее и полнее предыдущих, но сущность, основа их характера и всего их существования была одна и та же. Они были вносители новых идей в известный круг, просветители, пропагандисты — хоть для одной женской души, да пропагандисты».[16]

Отметим, что эта особенность романов Тургенева имела огромное влияние и на литературу, и на реальные, жизненные отноше-

---

[15] «самый образ и давление времени».
[16] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. в 9-ти т., т. 6. М.—Л., 1963, с. 100.

ния между людьми, в частности его произведения способствовали укоренению пропаганды, просвещения «одной женской души» как формы отношений в любви.

Наряду с ситуацией «пропаганды», «охватывающей» в романах Тургенева отношения героя и его последователей — молодых душ, нередко идущих дальше учителя, — огромное, подчас центральное место в них занимает ситуация идейного спора, в котором противопоставляются точки зрения и исторические идеалы. Две эпохи, как бы глядя в глаза друг другу, ведут спор-диалог — умственную форму борьбы. В споре, выявляющем историческую новизну взглядов и характера героя, обнаруживалась острота его конфликта с представителями старшей общественной генерации. Ситуация пропаганды составляла средоточие романа «Рудин», идейный спор стал основным структурным элементом романа «Отцы и дети».

«Разговоры» Рудина, его пламенные речи, «пропаганда» идей, которую он ведет, являются необходимым, исторически прогрессивным делом. Однако, внушив новые мысли молодому поколению, Рудин и ему подобные способствуют изменению ситуации в обществе, рождению потребностей, которые не могут быть удовлетворены деятельностью людей их типа. Сделав свое дело, разбудив «новизну», они подвергаются критике за свое несоответствие новым требованиям, становятся архаичными. Это констатировал Добролюбов, говоря о подобных героях: «...в свое время они, видно, очень нужны были, и дело их было очень трудно, почтенно и благотворно <...> Но в последнее время в нашем обществе обнаружились требования, совершенно отличные от тех, которыми вызван был к жизни Рудин и вся его братия <...> Их уважают как старых наставников, но <...> нужно идти дальше».[17] Рудин — «гениальная натура» — «муж рока», он принадлежит к тем характерам, которые выдвигаются на общественную арену, когда в них возникает историческая необходимость, личные свойства их соответствуют роли, которую они призваны сыграть в истории. Тургенев рисует его как человека мыслительного типа — теоретика, «русского Гамлета», но показывает, что разбуженная им и подобными ему героями русская действительность заставляет их выступить в несвойственной их характеру роли деятелей. Мужество и чувство ответственности за историческую судьбу своих идей не дают им уклониться от опыта практического воплощения этих идей, и Тургенев приписывает к своему роману концовку, изображающую Рудина, умирающего за дело французских блузников, не знающих еще, что в России существуют революционеры, тогда как он, один из первых, пытается в революционных боях Европы «проверить» русские освободительные идеи. Гибель на баррикаде вновь возвышает развенчанного героя, но и придает его подвигу «мечтательный», отвлеченный характер. Не сумев

[17] Там же, с. 100—102.

ответить практическим делом на «вызов» молодого поколения, воспринявшего его освободительную проповедь, готовый остановить самоотверженный порыв к свободе чувства и личности, он не может вынести и зрелища торжества «благоразумной» реакции, подавляющего подобные порывы штыками и пулями (характерно, что Рудин появляется на разгромленной баррикаде).

Еще в современной Тургеневу критике отмечалось, что любовь в произведениях Тургенева служит критерием, проверкой героя. Темы любви и революции сплетены в романах Тургенева. Молодость — «дети» — несет в романах революционное начало, буйство жизни, и любовный сюжет выступает как специфическая форма историко-социального сюжета. «Первая любовь — та же революция: однообразно правильный строй сложившейся жизни разбит и разрушен в одно мгновенье, молодость стоит на баррикаде, высоко вьется ее яркое знамя, и что бы там впереди ее ни ждало — смерть или новая жизнь, — всему она шлет свой восторженный привет», — писал Тургенев в лирической повести «Вешние воды» (XI, 87). Герой романа «Рудин» оказывается слабым и несостоятельным в любви, и недостаток непосредственного чувства выявляет противоречие, внутреннюю разорванность его натуры не только потому, что, проповедуя свободу, он отступает перед рутиной и готов примириться с действительностью, но и потому, что в этот момент он перестает сам представлять ту социальную стихию молодости «идеализма», риска, которая была выражена в самом стиле его проповедей, соответствовала его неустроенности, внутренней свободе от влияния консервативных устоев быта и привлекала к нему молодых людей.

Совершенно иной тип был поставлен в центре следующего романа Тургенева — «Дворянское гнездо» (1859). Этого своего героя Тургенев наделил полудемократическим происхождением (его мать — крестьянка), физической силой, богатырством, вызывающим уважение к нему в народной среде, душевной целостностью и способностью к практической деятельности. Это — гуманный и скромный человек. Его облик противостоит своей демократической окраской не только протестующим и тоскующим аристократам — Онегину, Печорину, Бельтову, но и герою первого романа Тургенева — Рудину.

Острое ощущение быстроты исторического движения, смены общественных сил, осуществляющих это движение, ставило писателя перед необходимостью наблюдать и анализировать новые характеры, возникающие в обществе типы, что повлияло на структуру его романа. Основные соотношения сил в романе Тургенева сохранялись на всем протяжении творчества писателя: носитель новых идей в его романах неизменно сталкивался с убежденным сторонником недавней, но прочно устоявшейся старины, спорил с ним, активизировал свежие силы, испытывался проверкой теоретической полемики, практического дела и любви и более или менее остро ощущал предвестия заката своей гегемонии. Однако

резкое изменение содержания центральных образов — не только героя-идеолога, но и его учеников, и женщины, которая его любит и которую любит он, — изменение самого «стиля» мысли, практической деятельности и отношений в любви, эволюция характера «реакционера», антагониста главного героя романа, — все это приводило к тому, что каждый последующий роман Тургенева не походил на предыдущий.

«Дворянское гнездо» — лирический роман, в центре которого проблема соотношения идеологических концепций современной дворянской интеллигенции, ее духовных исканий с традиционным народным мировоззрением, — поразил современников после «Рудина», где эта проблема не ставилась. Помимо того, само построение романа с двумя равноправными героями (Лаврецкий и Лиза Калитина), с подчеркнутым воспроизведением обстановки, передающим органическую связь героя с родной страной, с почвой, резко отличалось от лаконичной организации материала в «одноцентренном» романе «Рудин».

В «Дворянском гнезде» идейный спор героев впервые занимает центральное место и впервые «сторонами» этого спора становятся любящие. Сама любовь превращается в арену борьбы идеалов.

Интерес к народу, желание быть полезным ему, найти свое место в исторической жизни страны, главным смыслом развития которой должно быть улучшение народного быта, основанное на познании потребностей и устремлений народа, характерны для Лаврецкого.

Лаврецкий — мыслитель. Сознавая необходимость действия, он считает главной для себя заботой разработку смысла и направления этого действия. Уже в первой молодости он погрузился в ученые занятия, которые должны были придать теоретические основания его деятельности. Тургенев одновременно работал над «Дворянским гнездом» и статьей «Гамлет и Дон-Кихот». В роман «Дворянское гнездо» введено немало моментов, долженствующих подчеркнуть гамлетизм главного героя. Автор сталкивает Лаврецкого с тремя людьми деятельного характера, с тремя носителями законченных, устоявшихся убеждений, с людьми, живущими в соответствии со своими убеждениями. Со всеми этими тремя персонажами его герой вступает в споры. Спор с Михалевичем, наиболее полно и прямо воплощающим образ тургеневского Дон-Кихота с его бесконечной добротой, убежденностью и непрактичностью, рисуется как обмен мнениями, бурный и ожесточенный характер которого определяется и противоположностью натур героев, и родством их умственных интересов.

Михалевичу Лаврецкий задает важный для них обоих вопрос: «Что делать?». Вопрос этот для них имеет не узкопрактическое значение, а соотносится с самими основами теоретического решения проблем истории, политики и философии.

Подлинный Дон-Кихот — Михалевич считает этот вопрос решенным, и решенным не разумом, а чувством, интуицией и верой.

Для него задача человека — не размышления о смысле деятельности и ее плодотворности, а активная, практическая работа по воплощению добытой интуицией истины.

Укажем на черту, характеризующую друзей-антагонистов и затем нередко встречающуюся в литературе 60-х гг. при характеристике подобной «пары», столкновении гамлетического и донкихотского характеров: Лаврецкий оказывается практически гораздо более состоятельным, чем превозносящий значение «работы, деятельности» Михалевич. Михалевич счел бы достижение результатов, которых добился Лаврецкий, прямым путем в царство свободы и благоденствия. Лаврецкого же эти результаты не спасают от чувства глубокой неудовлетворенности.

Принципиально иной характер, чем спор Лаврецкого с Михалевичем, носит его спор с Паншиным, также убежденным человеком «дела». Паншин не только не Дон-Кихот, он противостоит этому роду людей. Главные его черты — эгоизм, честолюбие и животная жажда благ жизни. Он до мозга костей петербургский чиновник, «исполнитель». Вместе с тем он готов проводить в жизнь самые решительные реформы, ломать и крушить. Идеалы его ограничиваются последними «видами» правительства, так как верность этим «видам» и безоглядность деятельности по их выполнению сулит ему личные выгоды.

Реформаторский зуд «сугубого» (выражение Салтыкова) молодого администратора — камер-юнкера, внешний либерализм его речей яснее всяких датировок свидетельствуют о том, какая эпоха изображена в романе. Еще более ясно это следует из конспективного авторского пересказа возражений Лаврецкого Паншину: «...отдавал себя, свое поколение на жертву, — но заступался за новых людей, за их убеждения и желания» (VII, 232). Таким образом, речь идет о новом, молодом поколении, которое должно сменить людей, живших под гнетом николаевского царствования.

Оговоримся, что историко-политический план здесь хронологически не совпадает со временем, необходимым для осуществления лирического сюжета. Между спорами, о которых идет речь, и эпилогом романа, рисующим последнюю встречу Лаврецкого с молодежью дома Калитиных и с Лизой-монахиней, проходит 8 лет. Именно поэтому Тургенев, очевидно, вынужден был отнести начало действия романа к 1850 году вопреки всей исторической обстановке, изображенной в нем.

Характерно, что Паншин называет Лаврецкого отсталым консерватором.

Неприятие лжи как характерная черта Лаврецкого выразилось в его отрицательном отношении к Паншину, в бескомпромиссном его нежелании в чем-либо согласиться с последним. Широковещательным планам Паншина, которые он воспринимает как «фразу», Лаврецкий противопоставляет требование изучения родной страны и «признания народной правды и смирения перед нею»

(VII, 232). На нетерпеливый вопрос Паншина «...что же Вы намерены делать?» (как видим, и Паншина интересует вопрос «что делать?», но для этого чиновника «делать» — значит безотчетно и бездумно перекраивать жизнь народа, пользуясь его безропотностью) Лаврецкий дает ответ, облеченный в форму нарочитой простоты и прозаичности: «Пахать землю <...> и стараться как можно лучше ее пахать» (VII, 233).

В этой позиции Лаврецкого есть сходство с позицией героя Толстого — Левина, также иронически относившегося к «административному восторгу» бюрократов и либеральных помещиков, проводивших всякого рода реформы, также видевшего свою задачу в организации земледелия на новых основах, также неоднократно слышавшего в свой адрес обвинения в консерватизме. Впоследствии подобный тип, названный Михайловским «кающимся дворянином», привлек к себе внимание писателей и критиков.

Любовь, интерес и уважение Лаврецкого к народу роднит его с Лизой Калитиной, девушкой, поступки которой прямо и непосредственно следуют из ее убеждений. Говоря о преданности людей типа Дон-Кихота определенному, раз навсегда принятому идеалу, Тургенев утверждал: «Многие получают свой идеал уже совершенно готовым, в определенных, исторически сложившихся формах; они живут, соображая жизнь свою с этим идеалом, иногда отступая от него под влиянием страстей или случайностей, — но они не рассуждают о нем, не сомневаются в нем...» (VIII, 172).

Именно к такому типу людей относится Лиза Калитина. Ее убежденность, а также и то, что ее «свои мысли» являются по существу лишь применением традиционной, бытующей в патриархальной крестьянской среде и освященной веками системы представлений к данной ситуации, делают ее поступки непонятными и неожиданными для людей, воспитанных в традициях дворянского быта.

Лиза ведет с Лаврецким постоянный спор, пытается обратить его в свою «веру». Сюжет «пропаганды», идейного воспитания девушки мужчиной, который Добролюбов считал типичным для Тургенева, в «Дворянском гнезде» как бы перевертывается. Лиза не только глубоко убеждена в нравственных истинах, которые усвоила с детства, — она, подобно Михалевичу, «верует» в них, и где-то эта вера граничит с фанатизмом. Недаром ее воспитательница Агафья ушла в старообрядческий скит. Религия для Лизы — источник готовых нравственных ответов на самые глубокие тайны бытия, на самые трагические противоречия человеческой жизни. Любя свою страну, простых людей, простой быт, Лиза встречает в Лаврецком единомышленника, человека, который уважает Россию и ее народ; однако Лиза видит и скептицизм, и неверие Лаврецкого, его равнодушие к религии. Она надеется обратить его к религии. Религиозность Лизы овеяна чувством трагизма жизни

и неотделима от присущей ей высшей этической требовательности по отношению к самой себе. Михалевич утверждал, что в современной России «на каждой отдельной личности лежит долг, ответственность великая перед богом, перед народом, перед самим собою!» (VII, 204). Лиза Калитина инстинктивно чувствует эту ответственность.

Внешние трагические обстоятельства, не дающие соединиться Лизе и Лаврецкому, воспринимаются Лизой как сигнал той сложной связи самых, по видимости, далеких друг от друга явлений, вследствие которой счастливая любовь может восприниматься как грех в то время, когда страдают, голодают, дичают крестьяне в деревне. Отцы современных либеральных помещиков грабили, пытали, убивали отцов современных крестьян. Эта роковая вина тяготеет над людьми нового поколения. Лаврецкий замечает в Лизе черты фатализма и покорности — патриархальные добродетели, которые пугают его. Ей «все жребии равны», но не потому, что она испытала любовное разочарование, а потому, что ее окружает море народных страданий и в этих страданиях она считает повинными своих предков.

Эти настроения понятны Лаврецкому, но он не может принять старинную мораль отречения и смирения. Лаврецкий пытается предостеречь, убедить ее и вынужден говорить на ее же языке. Его уверения, что свобода чувства — высшее благо, что нарушение этой свободы влечет за собою несчастье и тот, кто нарушает ее, отвечает за последствия такого нарушения, — наталкивается на сопротивление Лизы, источником упорства которой является ее приверженность определенной этической системе.

От образа Лизы прямые нити тянутся к героине рассказа Тургенева «Странная история» — барышне Софи, которую все находят «странной» и самый жизненный подвиг которой (подвиг самоотречения и религиозного служения — традиционный, древний подвиг паломничества и послушничества), освященный идеей, но идеей ложной, выглядит не более как «странной историей». Она не нашла пути к великому, к подлинно полезному для человечества приложению своих сил и осталась не более как «странным человеком». Последовательно отрицательно относясь к религиозному фанатизму, полемизируя с Герценом, видевшим в старообрядчестве и сектантстве возможный источник революционных настроений, Тургенев вместе с тем сравнил Софи с юными революционерками-народницами, которые впоследствии, как подчеркивает писатель, шли на подвиг ради того, что «*они* считали правдой и добром», воплощая свои «незыблемые и неискоренимые убеждения» (X, 175, 185, 471). В статье «Гамлет и Дон-Кихот» сказано: «Все люди живут ‹...› в силу своего ‹...› идеала, т. е. в силу того, что они почитают правдой, красотою, добром» (VIII, 172).

Убеждения Лаврецкого не соответствуют аскетическим взглядам Лизы, он спорит с нею, но его смирение перед народной

правдой, готовность, с которой он покоряется ложному, не по его вине возникшему положению (ведь он мог развестись с женой) и отказывается от борьбы за свое счастье, упреки, которые он адресует себе, противопоставляя труд на благо обездоленного народа любви и радостям жизни, — свидетельствуют о том, что и он не верит в свое право на счастье. Расставшись с Лизой и аскетически посвятив себя работе на благо своих крестьян, Лаврецкий, забытый всеми и одинокий, «перестал думать о собственном счастье, о своекорыстных целях», и именно поэтому «сожалеть ему было о чем, стыдиться — нечего» (VII, 293).

Роман «Дворянское гнездо» проникнут сознанием течения исторического времени, уносящего жизни людей, надежды и мысли поколений и целые пласты национальной культуры.[18]

Самый образ «дворянского гнезда», образ, локально и социально «отмежеванный» от большого обобщенного образа России, родины, все же представляет собой производное от него, и эта сторона созданного в романе мира не менее важна, чем выраженное в нем «чувство истории». В «Дворянском гнезде», в старинном доме, в котором жили поколения дворян и крестьян, обитает дух родины, России, от него веет «дымом отечества». Лирическая тема России, противопоставленной Западу, сознание особенности русских исторических условий и характеров в «Дворянском гнезде» предвосхищают проблематику романа «Дым». В «Дворянском гнезде», в домах Лаврецких и Калитиных, родились и созрели духовные ценности, которые навсегда останутся достоянием русского общества, как бы оно ни переменилось. «Светлую поэзию, разлитую в каждом звуке этого романа», по определению Салтыкова-Щедрина,[19] следует видеть не только в любви писателя к прошлому и его смирении перед высшим законом истории, а в его вере во внутреннюю органичность развития страны. В конце романа новая жизнь «играет» в старом доме и старом саду, а не уходит из этого дома, отрекаясь от него.

Ни в одном произведении Тургенева в такой степени, как в «Дворянском гнезде», отрицание не связано с утверждением, ни в одном противоположности не сплетены в такой тесный узел. Рисуя исторический закат помещичьих гнезд, Тургенев показал, что непреходящие ценности дворянской культуры были созданы в процессе ее взаимодействия с духовной жизнью народа, крестьянства.

В романе «Накануне» (1860) смутные светлые предчувствия и надежды, которые пронизывали меланхоличное повествование «Дворянского гнезда», превращаются в определенные решения. Основной для Тургенева вопрос о соотношении мысли и деятель-

---

[18] См.: *Бялый Г. А.* Тургенев и русский реализм. М.—Л., 1962, с. 109.

[19] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., 18, кн. 1. М., 1975, с. 212.

ности, человека дела и теоретика в этом романе решается в пользу практически осуществляющего идею героя.

Само название романа «Накануне» — название «временно́е», в отличие от «локального» названия «Дворянское гнездо», — отражает то обстоятельство, что замкнутости, неподвижности патриархальной русской жизни приходит конец. Русский дворянский дом с вековым укладом его быта, с приживалками, соседями, карточными проигрышами оказывается на распутье мировых дорог. Русская девушка находит применение своим силам и самоотверженным стремлениям, участвуя в борьбе за независимость болгарского народа. Сразу после выхода в свет романа читатели и критики обратили внимание на то, что личностью, которую русское молодое поколение готово признать за образец, здесь представлен болгарин.

Название романа «Накануне» не только отражает прямое, сюжетное его содержание (Инсаров гибнет накануне войны за независимость его родины, в которой он страстно хочет принять участие), но и содержит оценку состояния русского общества накануне реформы и мысль о значении народно-освободительной борьбы в одной стране (Болгарии) как кануна общеевропейских политических перемен (в романе косвенно затрагивается и вопрос о значении сопротивления итальянского народа австрийскому владычеству).

Добролюбов считал образ Елены средоточием романа — воплощением молодой России. В этой героине, по мнению критика, воплощена «неотразимая потребность новой жизни, новых людей, которая охватывает теперь все русское общество, и даже не одно только так называемое „образованное" <...> „Желание деятельного добра" есть в нас, и силы есть; но боязнь, неуверенность в своих силах и, наконец, незнание: что делать? — постоянно нас останавливают <...> и мы всё ищем, жаждем, ждем... ждем, чтобы нам хоть кто-нибудь объяснил, что делать».[20]

Таким образом, Елена, представлявшая, по его мнению, молодое поколение страны, ее свежие силы, характеризуется стихийностью протеста, она ищет «учителя» — черта, присущая деятельным героиням Тургенева.

Идея романа и структурное ее выражение, столь сложные и многозначные в «Дворянском гнезде», в «Накануне» предельно ясны, однозначны.[21] Героиня, ищущая учителя-наставника, достойного любви, в «Накануне» выбирает из четырех претендентов

---

[20] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. в 9-ти т., т. 6. с. 120—121.

[21] Четкость и некоторая умышленная схематичность как общей структуры романа, так и отдельных его образов были отмечены современной писателю критикой: К. Н. Леонтьевым в «Письме провинциала к г. Тургеневу» (Отеч. зап., 1860, № 5, отд. III, с. 21) и Н. К. Михайловским, который утверждал, что писатель «tour de force (здесь: искусственный прием, — *Л. Л.*) устроил <...> в „Накануне", разместив вокруг Елены Берсенева, Шубина, Инсарова и Курнатовского» (*Михайловский Н. К.* Литературно-критические статьи. М., 1957, с. 272).

на ее руку, из четырех идеальных вариантов, ибо каждый из героев — высшее выражение своего этико-идейного типа. Шубин и Берсенев представляют художественно-мыслительный тип (тип людей отвлеченно-теоретического или образно-художественного творчества), Инсаров и Курнатовский относятся к «деятельному» типу, т. е. к людям, призвание которых состоит в практическом «жизнетворчестве».

Говоря о значении в романе выбора своего пути и своего «героя», который делает Елена, Добролюбов рассматривает этот поиск-выбор как некий процесс, эволюцию, аналогичную развитию русского общества за последнее десятилетие. Шубин, а затем и Берсенев соответствуют по своим принципам и характерам более архаичным, отдаленным стадиям этого процесса. Вместе с тем оба они не настолько архаичны, чтобы быть «несовместимыми» с Курнатовским (деятелем эпохи реформ) и Инсаровым (особое значение которому придает складывающаяся революционная ситуация), Берсенев и Шубин — люди 50-х гг. Ни один из них не является чистым представителем гамлетического типа. Таким образом, Тургенев в «Накануне» как бы распростился со своим излюбленным типом. И Берсенев, и Шубин генетически связаны с «лишними людьми», но в них нет многих главных черт героев этого рода. Оба они прежде всего не погружены в чистую мысль, анализ действительности не является их основным занятием. От рефлексии, самоанализа и бесконечного ухода в теорию их «спасает» профессионализация, призвание, живой интерес к определенной сфере деятельности и постоянный труд.

«Одарив» своего героя-художника Шубина фамилией великого русского скульптора, Тургенев придал его портрету привлекательные черты, напоминающие внешность Карла Брюллова, — он сильный, ловкий блондин.

Из первого же разговора героев — друзей и антиподов (наружность Берсенева рисуется как прямая противоположность внешности Шубина: он худой, черный, неловкий), разговора, который является как бы прологом романа, выясняется, что один из них «умница, философ, третий кандидат московского университета», начинающий ученый, другой — художник, «артист», скульптор. Но характерные черты «артиста» — черты человека 50-х гг. и идеала людей 50-х гг. — сильно рознятся от романтического представления о художнике. Тургенев нарочито дает это понять: в самом начале романа Берсенев указывает Шубину, каковы должны быть его — «артиста» — вкусы и склонности, и Шубин, шутливо «отбиваясь» от этой обязательной и неприемлемой для него позиции художника-романтика, защищает свою любовь к чувственной жизни и ее реальной красоте.

В самом подходе Шубина к своей профессии проявляется его связь с эпохой. Сознавая ограниченность возможностей скульптуры как художественного рода, он стремится передать в скульптурном портрете не только и не столько внешние формы, сколько

духовную суть, психологию оригинала, не «линии лица», а взгляд глаз. Вместе с тем ему присуща особенная, заостренная способность оценивать людей и умение возводить их в типы. Меткость характеристик, которые он дает другим героям романа, превращает его выражения в крылатые слова. Эти характеристики в большинстве случаев и являются ключом к типам, изображенным в романе.

Если в уста Шубина автор романа вложил все социально-исторические приговоры, вплоть до приговора о правомерности «выбора Елены», Берсеневу он передал ряд этических деклараций. Берсенев — носитель высокого этического принципа самоотвержения и служения идее («идее науки»), как Шубин — воплощение идеального «высокого» эгоизма, эгоизма здоровой и цельной натуры.

Берсеневу придана нравственная черта, которой Тургенев отводил особенно высокое место на шкале душевных достоинств: доброта. Приписывая эту черту Дон-Кихоту, Тургенев на ней основывался в своем утверждении исключительного этического значения образа Дон-Кихота для человечества. «Все пройдет, все исчезнет, высочайший сан, власть, всеобъемлющий гений, всё рассыплется прахом <...> Но добрые дела не разлетятся дымом: они долговечнее самой сияющей красоты» (VIII, 191). У Берсенева эта доброта происходит от глубоко, органически усвоенной им гуманистической культуры и присущей ему «справедливости», объективности историка, способного встать выше личных, эгоистических интересов и пристрастий и оценить значение явлений действительности безотносительно к своей личности.

Отсюда и проистекает истолкованная Добролюбовым как признак нравственной слабости «скромность», понимание им второстепенного значения своих интересов в духовной жизни современного общества и своего «второго номера» в строго определенной иерархии типов современных деятелей.

Тип ученого как идеал оказывается исторически дезавуированным. Это «низведение» закреплено и сюжетной ситуацией (отношение Елены к Берсеневу), и прямыми оценками, данными герою в тексте романа, и самооценкой, вложенной в его уста. Такое отношение к профессиональной деятельности ученого могло родиться лишь в момент, когда жажда непосредственного жизнестроительства, исторического общественного творчества охватила лучших людей молодого поколения. Этот практицизм, это деятельное отношение к жизни не у всех молодых людей 60-х гг. носили характер революционного или даже просто бескорыстного служения. В «Накануне» Берсенев выступает как антипод не столько Инсарова (мы уже отмечали, что он более чем кто-либо другой способен оценить значение личности Инсарова), сколько обер-секретаря Сената — карьериста Курнатовского.

В характеристике Курнатовского, «приписанной» автором Елене, раскрывается мысль о принадлежности Курнатовского,

как и Инсарова, к «действенному типу» и о взаимовраждебных позициях, занимаемых ими внутри этого — очень широкого — психологического типа. Вместе с тем в этой характеристике сказывается и то, как исторические задачи, необходимость решения которых ясна всему обществу (по словам Ленина, во время революционной ситуации обнаруживается невозможность «для господствующих классов сохранить в неизменном виде свое господство» и вместе с тем наблюдается «значительное повышение <...> активности масс»,[22] не желающих жить по-старому), заставляют людей самой разной политической ориентации надевать маску прогрессивного человека и культивировать в себе черты, которые приписываются обществом таким людям.

«Вера» Курнатовского — это вера в государство в приложении к реальной русской жизни эпохи, вера в сословно-бюрократическое, монархическое государство. Понимая, что реформы неизбежны, деятели типа Курнатовского связывали все возможные в жизни страны изменения с функционированием сильного государства, а себя считали носителями идеи государства и исполнителями его исторической миссии, отсюда — самоуверенность, вера в себя, по словам Елены.

В центре романа — болгарский патриот-демократ и революционер по духу — Инсаров. Он стремится опрокинуть деспотическое правление в родной стране, рабство, утвержденное веками, и систему попрания национального чувства, охраняемую кровавым, террористическим режимом. Душевный подъем, который он испытывает и сообщает Елене, связан с верой в дело, которому он служит, с чувством своего единства со всем страдающим народом Болгарии. Любовь в романе «Накануне» именно такова, какой ее рисует Тургенев в выше цитированных словах о любви как революции («Вешние воды»). Воодушевленные герои радостно летят на свет борьбы, готовые к жертве, гибели и победе.

В «Накануне» впервые любовь предстала как единство в убеждениях и участие в общем деле. Здесь была опоэтизирована ситуация, характерная для большого периода последующей жизни русского общества и имевшая огромное значение как выражение нового этического идеала. Прежде чем соединить свою жизнь с ее жизнью, Инсаров подвергает Елену своеобразному «экзамену», предвосхищающему символический «допрос», которому подвергает таинственный голос судьбы смелую девушку-революционерку в стихотворении в прозе Тургенева «Порог». При этом герой «Накануне» вводит любимую девушку в свои планы, свои интересы и заключает с ней своеобразный договор, предполагающий с ее стороны сознательную оценку их возможной будущности, — черта отношений, характерная для демократов-шестидесятников.

---

[22] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 26, с. 218.

Любовь Елены и ее благородная решимость разрушают аскетическую замкнутость Инсарова, делают его счастливым. Добролюбов особенно ценил страницы романа, где изображалась светлая и счастливая любовь молодых людей. В уста Шубина Тургенев вложил лирическую апологию идеала героической молодости: «Да, молодое, славное, смелое дело. Смерть, жизнь, борьба, падение, торжество, любовь, свобода, родина... Хорошо, хорошо. Дай бог всякому! Это не то, что сидеть по горло в болоте да стараться показывать вид, что тебе всё равно, когда тебе действительно в сущности всё равно. А там — натянуты струны, звени на весь мир или порвись!» (VIII, 141).

Романы Тургенева 60—70-х гг. отличаются от предшествующих тем, что в них приобретала большое значение политическая проблематика. Эта их особенность открыто и полно обнаружилась в «Дыме» и «Нови», но ее проявления явственно ощутимы и в романе «Отцы и дети» (1862).

«Отцы и дети» — роман, подводящий итог большому периоду деятельности Тургенева и открывающий перспективы художественного осмысления новой эпохи. В этом романе писатель как бы осуществил прежде не удавшийся ему замысел эпического полотна «Два поколения». Но исторический перелом, который он изображал и осмыслял в новом романе, был гораздо значимее и драматичнее, чем обстоятельства, которые должны были составить содержание его раннего замысла.

В «Отцах и детях» Тургенев возвращается к «одноцентренной» структуре романа. Воплощением исторического движения, исторического перелома в романе является один герой, подобно тому как это было в первом романе писателя, названном именем героя, вокруг которого организовано действие, — «Рудин». Вместе с тем в «Отцах и детях» впервые у Тургенева складывается роман, структура которого определяется противостоянием социальных и политических сил, способных вступать в контакты только в стычках и «боевых действиях» идейного порядка. Представители «сторон», появляясь во враждебной среде, воспринимаются как «лазутчики» врага, опасные и подозрительные. Именно так с самого начала встречают Базарова в усадьбе Кирсановых.

Появление Базарова в помещичьей усадьбе или на балу воспринимается и им, и окружающими как «вылазка» во враждебный стан. Назвав роман «Отцы и дети» и окружив Базарова не учениками, способными пойти далее его (так дело обстояло с Рудиным и впоследствии с Неждановым в романе «Новь»), а недостойными идти по его стопам клевретами, Тургенев целиком на него возложил миссию представлять молодое поколение, «детей». Во всех романах Тургенева главным героем делался персонаж, несущий начало развития, революционное в своем существе, но Базаров сознательно ставит перед собою цель служить прогрессу

общества, отрицать и уничтожать то, что тормозит его развитие. Тургенев писал о своем герое: «...если он называется нигилистом, то надо читать: революционером» (Письма, IV, 380). Этот герой, одинокий, задуманный как трагическая фигура, представляет свое время и революционную природу молодости. Он воплощает поколение «детей», не желающих оплачивать нравственные долги отцов, нести ответственность за старое зло и поддерживать его. В своей замечательной ранней статье о «Фаусте» Гете (1845) Тургенев писал: «Жизнь каждого народа можно сравнить с жизнью отдельного человека, с той только разницей, что народ, как природа, способен вечно возрождаться. Каждый человек в молодости своей пережил эпоху „гениальности", восторженной самонадеянности, дружеских сходок и кружков. Сбросив иго преданий, схоластики и вообще всякого авторитета, всего, что приходит к нему извне, он ждет спасения от самого себя; он верит в непосредственную силу своей натуры...» (I, 220). Далее в той же статье, говоря о положительном значении критического, отрицательного начала в моменты исторических переломов и о трагических судьбах его носителей, Тургенев замечает: «Под каким бы именем ни скрывался этот дух отрицания и критики, всюду за ним гоняются толпы своекорыстных или ограниченных людей, даже и тогда, когда это отрицательное начало, получив, наконец, право гражданственности, постепенно теряет свою чисто разрушающую ироническую силу, наполняется само новым положительным содержанием и превращается в разумный и органический прогресс» (I, 226).

Конечно, нельзя сводить всю сложность образа и судьбы Базарова к этим рассуждениям Тургенева, написанным за семнадцать лет до романа «Отцы и дети», однако есть все основания предположить, что с кругом проблем, затронутых в статье о «Фаусте» Гете, был связан замысел романа о двух поколениях и что мысли о созидательном значении начала критики и отрицания, о его способности со временем «наполняться» «положительным содержанием» оставались важными для Тургенева в пору его работы над образом Базарова.

Особенностью Базарова как типа, воплощающего эпоху 60-х гг., является его социальная и политическая определенность: его принадлежность к демократической интеллигенции, политический радикализм и философский материализм.

Сделав средоточием романа споры Базарова с носителем дворянской культуры Павлом Петровичем Кирсановым, Тургенев дал недвусмысленно понять, кому из них принадлежит будущее: сын лекаря, бедняк, проповедующий материализм, отвергающий утвержденные и освященные современным государством институты и идейные концепции, вплоть до идеи бога, — носитель неотвратимых тенденций развития общества, он разбивает своего утонченного оппонента по всем пунктам, тем самым доказывая преимущество новой культуры. «Это торжество демократизма над

аристократией», — оценивает Тургенев смысл изображаемой им ситуации (Письма, IV, 382).

Наряду со старым романтиком, деликатным и нежным эстетом, затянутым рутиной барского деревенского быта, Николаем Петровичем Кирсановым и его братом — англоманом и защитником «аристократического принципа» — Павлом Петровичем писатель показывает других представителей дворянства: «губернатора из молодых, прогрессиста и деспота, как это сплошь да рядом случается на Руси» (VIII, 253), либерального сановника Матвея Ильича Колязина, который, делая вид, что «не оставляет без внимания ни одного важного проявления общественной жизни», на самом деле умеет только ловко и хитро вести свои собственные дела и отстаивать свои интересы. Эти дворяне не спорят с Базаровым, но они чуть ли не являются главными антагонистами молодого нигилиста. Характерно, однако, что этот политический антагонизм не выявлен в романе. Впоследствии, в романах «Дым» и «Новь», именно дворянско-чиновничья камарилья будет противопоставлена демократии и предстанет как главная сила, обеспечивающая сохранение порядков, которые не могут не вызывать протест молодых, здоровых элементов общества.

Важной стороной характеристики Базарова является поставленная в романе проблема отношения героя к народу. Базаров, подобно Лаврецкому, гордится тем, что дед его землю пахал, но он — не помещик. Он сознает, что живет как простой человек, своим трудом, и ощущает свою духовную, идейную связь с народом. «Вы порицаете мое направление, а кто вам сказал, что оно во мне случайно, что оно не вызвано тем самым народным духом, во имя которого вы так ратуете», — возражает Базаров Павлу Петровичу Кирсанову, который, следуя старой традиции, противопоставляет верноподданный народ крамольным ученым бунтарям (VIII, 244). О своей близости к народу, о том, что крестьянин его признает «своим», Базаров говорит «с надменной гордостью», давая понять, что только демократизм делает человека подлинным выразителем национального чувства. И автор романа, очевидно, «согласен» со своим героем: его близость к народу он усматривает именно в его бунтарстве. «Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная — и все-таки обреченная на погибель — потому, что она все-таки стоит еще в преддверии будущего, — мне мечтался какой-то странный pendant Пугачевым. . .» (Письма, IV, 381) — так разъяснял Тургенев свой замысел.

Революционер 60-х гг., Базаров хотя и говорит, что русский мужик «таинственный незнакомец», хотя иногда и ведет высокомерные разговоры с крестьянами, заставляющие того или другого подобного собеседника отнестись к нему как «барину», но в целом реально видит современную жизнь народа и любит народ любовью революционера, тоскующего о недостатке сознания в забитых и темных массах. В такой характеристике Базарова

сказалось отношение Тургенева к деятелям «Современника» 60-х гг.,[23] в них он не усматривает того «романтизма», того отвлеченно-нравственного порыва, который впоследствии нашел в народниках. Черты Базарова — свойственная ему спокойная уверенность в своих силах, вера в науку, материализм и умение найти общий язык с народом — получили дальнейшее развитие в героях Тургенева. Писатель наделил ими Соломина, представляющего сочувствующих социалистическим идеям «практических людей» — ученых, деятелей промышленности, изобретателей-инженеров, которых выдвинула разночинная демократическая среда («Новь»), — но никому уже он не придал той силы аналитической мысли, той мощи общественного темперамента, той неукротимости протеста, которые являются источником обаяния Базарова.

Характерно одно совпадение. Базаров говорит о себе: «Наш брат, самоломанный» и на поспешное возражение Аркадия Кирсанова — «Не ты бы говорил, Евгений! Когда ты себя ломал?» — отвечает: «Я только этим и горжусь. Сам себя не сломал...» (VIII, 323). Таким образом, Базаров «ломал себя», но не сломал, и ломки он не боится, так как уверен в своей силе. Этот эпизод романа не может не привести на память рассуждения писателя об особенностях русского народа в первом рассказе «Записок охотника» — «Хорь и Калиныч». Тургенев утверждал здесь, что, наблюдая Хоря, слушая его рассуждения о русской жизни, он пришел к убеждению о национальном характере реформаторской деятельности Петра I. «Русский человек так уверен в своей силе и крепости, что он не прочь и поломать себя: он мало занимается своим прошедшим и смело глядит вперед» (IV, 18).

Проявлением безжалостной бескомпромиссности Базарова является его «самоломание», готовность «оправдать», вопреки собственным убеждениям, порку крестьянина-вора, поддержать клевету на Пушкина в угоду узкой «искусствобоязни», его склонность из стремления к последовательности доводить материализм до самых вульгарных форм и цинизмом подавлять собственное чувство. Подчеркивая все эти парадоксы поведения своего героя, писатель выражал мысль о возможности жестоких «начетов» на деятельность радикалов, подобных Базарову, которые могут обернуться в исторической перспективе большими социальными и культурными потерями. В страхе Тургенева перед этими «издержками» революционных характеров и процессов сказалась как его либеральная ограниченность (чрезмерное опасение «двойственных» последствий революционного процесса), так и прозор-

---

[23] Об отражении воззрений деятелей революционной демократии — сотрудников «Современника» во взглядах Базарова см.: *Клеман М. К.* И. С. Тургенев. Л., 1936, с. 143—148; *Батюто А. И.* 1) Роман «Отцы и дети» и некоторые вопросы разночинно-демократической эстетики. — Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1950, № 4, с. 96—107; 2) Тургенев-романист. Л., 1972, с. 222—239.

ливость его как писателя-реалиста и одного из умнейших людей своего времени (указание на опасные стороны вульгарного материализма и стихийного буржуазного радикализма). Тургенев знал, что постановка этих проблем, острых и политически опасных во всех отношениях, сделает его жертвой ожесточенных нападок с двух сторон, и не ошибся в этом,[24] однако проявил писательскую принципиальность и твердость: «...если читатель не полюбит Базарова со всей его грубостью, бессердечностью, безжалостной сухостью и резкостью — если он его не полюбит, повторяю я, — я виноват и не достиг своей цели. Но „рассыропиться", говоря его словами — я не хотел, хотя через это я бы, вероятно, тотчас имел молодых людей на моей стороне. Я не хотел накупаться на популярность такого рода уступками. Лучше проиграть сражение (и кажется, я его проиграл), — чем выиграть его уловкой» (Письма, IV, 381).

Хотелось бы обратить внимание читателя на характерную черту этого объяснения Тургенева. Цитируя выражение Базарова, автор романа относится к нему не как к своему писательскому «изобретению», а как к реальной речи реального лица. Говоря о герое, он использует слово «его словаря» и вместе с этим словом «принимает» бескомпромиссность Базарова, его безразличие к «осуждению», которому можно подвергнуться, следуя своим принципам и делая свое дело. Великий стилист Тургенев, «заимствуя» стиль речи своего героя и «подчиняясь» ему, принимает как высшую этическую и эстетическую норму суровое отношение демократа к истине и к форме ее выражения в чувстве и мысли.

Объясняясь с читателями, Тургенев с горечью констатировал: «Смерть Базарова (которую графиня Сальяс называет *геройскою* и потому критикует) должна была, по-моему, наложить последнюю черту на его трагическую фигуру. А Ваши молодые люди и ее находят случайной!» (Письма, IV, 381). Смерть героя действительно послужила поводом для оживленного, большей частью неблагоприятного для писателя обмена мнений. Часть читателей восприняла этот эпизод как выражение авторского пристрастия к герою, желание во что бы то ни стало завершить жизнь Базарова подвигом (так думали М. Н. Катков, гр. Е. В. Сальяс и еще многие), другая же часть читателей «заподозрила» Тургенева в стремлении «разделаться» с демократом и таким образом заявить о тщетности, бесплодности его замыслов и претензий. Конечно, в художественном отношении смерть Базарова не была «случайностью», она несла значительную смысловую нагрузку. Объясняя значение смерти Базарова в романе, Тургенев напомнил о трагическом характере этого образа и определил смерть как

---

[24] См.: *Пустовойт П. Г.* Роман Тургенева «Отцы и дети» и идейная борьба 60-х годов XIX века. М., 1965. — В 1958 г. возникла оживленная полемика по вопросу об отношении Тургенева к Базарову. См.: Библиография литературы о И. С. Тургеневе. Под ред. Л. Н. Назаровой и А. Д. Алексеева. Л., 1970, с. 90—91, 99, 100, 105.

последнюю трагическую черту, которая завершает характеристику героя.

Действительно, смерть Базарова, как гибель трагического героя, является его апофеозом. Против него ополчаются самые мощные стихии человеческой жизни. Чувство любви, власть которой над собой он не признает, обрушивает на него — именно потому, что он наделен сильной, волевой, сопротивляющейся натурой, — особенно разрушительные свои удары. Не желая смириться перед этой стихией, Базаров ищет опоры в труде, в служении людям, в том, что составляет принцип его жизни и что может привести его к примирению с самим собой.

Для Тургенева способность человека к большому, всепоглощающему чувству — всегда признак глубокой, избранной натуры. Трагическая любовь Базарова, глубина охватившего его чувства, противореча некоторым категоричным рационалистическим утверждениям нигилиста, демонстрирует широту его натуры, новые для читателя грани его личности. Вместе с тем Тургенев сам объяснял гибель Базарова не любовным недугом. За смертельной, как бы случайной болезнью Базарова писателю виделся рок, преследующий носителей исторического прогресса, людей, призванных воплощать новое в жизни общества, стоять «в преддверии будущего» (Письма, IV, 381). В том, как Тургенев трактовал смерть Базарова, можно заметить сходство с мыслью Герцена, утверждавшего, что гибель лучших русских людей — исторически закономерная «случайность». «Ужасный, скорбный удел уготован у нас всякому, кто осмелится поднять свою голову выше уровня, начертанного императорским скипетром: будь то поэт, гражданин, мыслитель — всех их толкает в могилу неумолимый рок <...> Погибают даже те, которых пощадило правительство, — едва успев расцвести, они спешат расстаться с жизнью».[25] Базаров — мыслитель, гражданин, человек с призванием к политической, исторической деятельности. Наука для него — паллиатив, замена того поприща, к которому он стремится. Однако она сродни тому, что он считает «своим делом». Наука — основа его мировоззрения, занятие, достойное усилий, возбуждающее живой интерес, и, как обнаруживается в конце романа, дело, сродное революционной борьбе по опасностям, с которыми оно сопряжено. Занятия наукой Базаров считает общественно важной задачей. Вместе с тем в среде, окружающей его, он не встречает ни понимания значения подобной деятельности, ни поддержки. Он уезжает от родителей, мотивируя свое бегство необходимостью работать и тем, что отец мешает ему своим присутствием, но те же помехи преследуют его в имении Кирсановых. В деревнях, которые он посещает, царят темнота, грязь, болезни. Окажись в распоряжении уездного врача в деревне, где Базаров вскрывал труп, необходимые средства, Базаров мог предупредить свое заражение. «Ты бы посмотрел на его лан-

---

[25] *Герцен А. И.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 7. М., 1956, с. 208.

цеты», — говорит Базаров отцу о земском враче. Гибель Базарова сама по себе свидетельствует о том, что интерес к науке, которым была охвачена значительная часть демократической интеллигенции, неотделим от жертвенного стремления служить народу. В обстановке чиновничьего и обывательского равнодушия к науке, к потребностям народа, лишенного элементарной врачебной помощи и школ, служение отечественной медицине превращалось в подвиг. Ведь не случайно, начав с чистой науки, Базаров неизбежно в условиях деревни переходит к лечению крестьян, а от лечения тяжелой инфекции — к вскрытию трупа «в интересах науки», непосредственным следствием чего и является его смерть. Текст романа дает недвусмысленно понять, что, окажись Базаров в районе эпидемии, он неизбежно без всякой позы был бы в числе врачей, мобилизовавших себя на борьбу с нею из интереса к «чистой науке». Сходную характеристику врача-демократа вскоре после появления романа «Отцы и дети» дал Н. Г. Чернышевский в «Что делать?» (образ Кирсанова), а Чехов впоследствии изобразил похожую судьбу ученого-доктора в рассказе «Попрыгунья». Рассказ этот первоначально назывался «Великий человек». В нем Чехов противопоставил художникам, увенчанным шумной известностью, скромного и деловитого ученого-врача, который умирает, как Базаров.

Научные интересы и ежедневные занятия закономерно привели Базарова к подвигу самопожертвования и к гибели, но ирония судьбы героя состоит в том, что он умирает «не на своем месте». При всем своем уважении к науке и интересе к ней Базаров призван быть не ученым, а политическим борцом, революционером. В спор Базарова с Кирсановым введены прозрачные намеки на то, что Базаров готов принять непосредственное участие в революционном деле.[26] Между Аркадием Кирсановым и отцом Базарова происходит знаменательный разговор о том, каковы надежды, которые невольно возлагают на Базарова близко знающие его люди: «Ваш сын — один из самых замечательных людей, с которыми я когда-либо встречался <...> Я уверен, — подхватил Аркадий, — что сына вашего ждет великая будущность, что он прославит ваше имя <...> — Как вы думаете, — спросил Василий Иванович после некоторого молчания, — ведь он не на медицинском поприще достигнет той известности, которую вы ему пророчите? — Разумеется, не на медицинском, хотя он и в этом отношении будет из первых ученых» (VIII, 319—320). Подтекст этого разговора в обстановке начала 60-х гг. был понятен без комментариев.

Таким образом, смерть Базарова, схожая со смертью Рудина в том, что герой погибает, выполняя не главную историческую свою задачу, похожа и на кончину Инсарова. И здесь революцио-

---

[26] См.: *Бялый Г.* Роман Тургенева «Отцы и дети». М.—Л., 1963, с. 57—65.

нер умирает «накануне», тогда, когда, казалось бы, люди его закалки и характера могут оказаться необходимыми. Недаром на вопрос Василия Ивановича Базарова о том, на каком же поприще будет действовать его сын, Аркадий Кирсанов отвечает: «Это трудно сказать теперь, но он будет знаменит» (VIII, 320). За этими словами стоит уверенность в том, что в ближайшее время перед Базаровым может открыться возможность активно действовать на арене политической борьбы.

Базаров уходит из жизни, не завершив своей миссии, он не оставляет достойных себя последователей, масштаб его личности столь велик, что рядом с ним все кажутся мелкими, но сама значительность этого героя свидетельствует о том, что подобному характеру предстоит еще сыграть свою роль в исторической жизни страны.

Разгром демократических сил в 1862—1863 гг., аресты, расправа с Чернышевским, которую пытались оправдать либералы типа Кавелина, означали поход всех «охранительных» сил общества против деятелей базаровского типа. Тургенева новая волна реакции больно поразила, и это проявилось прежде всего в его творчестве, в разочаровании в историческом прогрессе, которое звучит в произведениях писателя, последовавших за романом «Отцы и дети».

Действие романа «Дым» (1867) относится к 1862 году — году появления «Отцов и детей», действие «Нови» (1876) — к 1868 году. Оба романа изображают политические обстоятельства эпохи, и оба они выражают разочарование в плодотворности политической деятельности. Это разочарование прежде всего проявляется в отношении писателя к среде, причастной к политике правительственных верхов. Уже в «Накануне» Тургенев выразил свое скептическое отношение к идеалу современного либерального администратора, в «Дворянском гнезде» и «Отцах и детях» этот мотив получает менее тщательную, но своеобразную художественную разработку, в «Дыме» и в «Нови» скептицизм перерастает в ненависть и презрение. Тургенев выступает здесь не только как аналитик, но и как гневный обличитель и сатирик. Однако и среда, представляющаяся писателю средоточием политического протеста (в «Дыме» в особенности), не рисуется как способная выдвинуть полезных, исторически значительных деятелей. На ней лежит печать измельчания, оторванности от народа, авантюризма.

В «Дыме», а затем и в «Нови» меняется характер романа Тургенева, и, как всегда в творчестве этого писателя, форма произведения отражает характер описываемой действительности и героя, который стоит в центре произведения и трактуется как герой времени. В «Дыме» центральный герой не «муж рока», не личность, представляющая эпоху, а рядовой — «рутинный» дворянин. За это читатели и критики, привыкшие извлекать из романов Тургенева приговор своему поколению, выраженный через образ героя, подвергли писателя новым нападкам. Поставив такой пер-

сонаж в центре произведения, Тургенев сделал по сути дела роман «безгеройным». При этом он несомненно понимал, что у читателя его романов уже сформировалась прочная «привычка» их восприятия и что «безгеройность» будет резко бить по этой привычке, обратит на себя внимание. Надо думать, что такое воздействие его романа на читателя входило в его расчет. Отсутствие героя было формой выражения авторского отношения к эпохе.

«Дым» представлял собою роман-памфлет. Трагическая его сатиричность передавала глубокую грусть автора, расставшегося с надеждами на политическое возрождение страны, на демократизацию ее строя, которые он питал в преддверии реформ. Беспощадное осуждение людей новой эпохи воспринималось как напоминание о типе Базарова, о трагической судьбе лучших представителей этого типа — Добролюбова и Чернышевского — и выражало последовательно отрицательное отношение писателя к реакции, парализующей развитие в обществе свежих творческих сил.

Критика и сатира — задача романа, в осуществлении этой задачи Тургенев видит свою верность духу времени.

Характерно, что действие нового романа Тургенев «вынес» за границу. И в «Рудине», и в «Накануне» герои оказывались за границей, но если в этих романах они несут на арену международных конфликтов, европейских социальных и национально-освободительных боев свое милосердие и свой жертвенный братский порыв, в «Дыме» герои «экспортируют» реакцию, зараженную атмосферу высших правительственных кругов императорской России и незрелость «мятущейся» эпигонской мысли, лишенной смелости и самобытности, которая была присуща Базарову.

Тургенев менее всего был способен, подобно другим либералам, прощать правительству реакционный террор.

Рассматривая современную политическую жизнь как «дым», бесполезный и бессмысленный, писатель видит, что этот «дым» проникает во все поры существования общества и человека — и сама жизнь делается эфемерной, как «тень, бегущая от дыма». «Сомнение во всем», которое, по словам Толстого, было «выражено и трогательно, и прелестно в „Довольно“»,[27] пронизывало и роман Тургенева «Дым». Этот лирический пессимизм романа более любых политических деклараций раскрывал, как дороги писателю были социальные завоевания его народа, важнейшим из которых он считал отмену крепостного права — результат длительной борьбы всех передовых сил русского общества — и активизацию открытой идейной борьбы. Поэтому-то новый наплыв реакции, правительственные контрреформы так глубоко поразили его.

Однако скептические настроения, которые занимали большое место в переживаниях Тургенева в конце 60-х гг., не составили главного элемента творчества писателя и в этот период. В романе

[27] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., т. 63. М., 1934, с. 150.

«Новь» героическая тема в характерном для Тургенева общественно-историческом аспекте снова звучит, и скептическое разочарование отступает перед нею. Как и в «Дыме», в «Нови» политические убеждения героев составляют основу их характеристики. Писатель не организует действие вокруг героя, как прежде. Народничество, зарождение которого он наблюдает, не дает, как ему кажется, материала для построения образа, равного Базарову.

Тургенев уловил, что именно в это время остро встал вопрос о роли сильной личности в движении, которым охвачен широкий круг молодежи. Тема власти и подчинения разрабатывалась им в 60-е гг. в связи с вопросом о народных религиозных движениях. В «Нови» тема народа и его отношения к протестующему герою ставится открыто политически. Писатель не верит в то, что политические выступления народников поддержит крестьянство, и видит в этом главную трагедию народничества. Вместе с тем, резко сатирически рисуя стоящих у власти чиновников, благополучных помещиков, реакционеров, толкающих правительство на расправу с молодежью, Тургенев показывает, что все бескорыстные и честные люди, особенно люди молодые, не могут примириться с ложью жизни верхов общества, с социальной несправедливостью, что они закономерно и неизбежно сближаются с кругом революционеров.

Главным героем романа он делает человека, жаждущего справедливости, но уязвимого, неспособного верить в идею, забыть о себе, «личного». Тургенев же считал, что самый глубокий протест в России всегда был свободен от «личных» мотивов, от «личной раздражительности» (Письма, IV, 380). Трагизм положения героя «Нови» Нежданова усугубляется тем, что сама его идея, требуя жертв, обнаруживает свою слабость при проверке суровой действительностью. Герой завидует народным «пророкам»-сектантам, которые силой своей убежденности действуют на слушателей и даже явно ложные идеи умеют сделать привлекательными. Роман «Новь», как и «Дым», является по сути дела романом без героя в «тургеневском» понимании категории «герой». В отличие от «Дыма», в «Нови» повествовательно-эпический тон превалирует над лирическим и сатирическим. Вместе с тем сатирическое начало ощущается здесь не только в изображении реакционеров, но косвенно и в том, как подается «внесценический», но «витающий», как «дух над водами», образ «сильного человека» — руководителя революционного подполья Василия Николаевича, прототипом которого послужил Нечаев.

В жажде самопожертвования, в готовности подчиниться своему долгу или тому, что они считают своим долгом, в беззаветной любви своих молодых героев к правде Тургенев видит залог их органического нравственного родства с народом. Недаром роман оканчивается многозначительной репликой о силе, движущей скромной энтузиасткой революции Машуриной, — «безымянная Русь». Не исключительные личности вроде Василия Николаевича,

посылающие на верную гибель самоотверженных «романтиков реализма», а «безымянная Русь»,[28] идущая в революцию, предвещает новую эпоху жизни страны в романе «Новь».

3

Роман Тургенева составил важнейшее звено в истории литературы и опоэтизировал целую полосу русской жизни с ее трагизмом и красотой, противоречиями и идейными и культурными завоеваниями. Повесть этого писателя вызывала огромный читательский резонанс, составила уникальное явление в искусстве слова. Повести и рассказы Тургенева надолго делались центральным явлением литературы эпохи, поставленные в них вопросы рассматривались и по-разному решались в больших романах, а их герои прочно вошли в сознание русского читателя как воплощение социально-исторического типа: «Гамлет Щигровского уезда» (1848) и «Дневник лишнего человека» (1850), «Ася» (1857) и «Первая любовь» (1860), «Степной король Лир» (1870) и «Странная история» (1870), «Пунин и Бабурин» (1874).

Рассказывая об единичном случае из ежедневной жизни, о событии, иногда вовсе незначительном, иногда затрагивающем лишь узкий круг лиц, писатель ставил в них общественные и нравственные проблемы большой важности. Он утверждал значимость отдельной личности, отдельной судьбы, непреходящую ценность каждого мгновения жизни человека в обществе. В «Дневнике лишнего человека» несколько страниц записей в пожелтелой тетради рассказывают о разыгравшейся в стенах уединенной, забытой всеми комнаты «глухой драме» гибели одинокого человека, «приговоренного» врачами к смерти от чахотки. Мы слышим его страстную мольбу о жизни, его тоскливое воззвание к природе и ощущаем красоту простых, непритязательных, но бесценных для человека проявлений бытия, как их ощутил он, расставаясь с ними. Но в то же время мы делаемся невольными судьями умозрительной, отвлеченной культуры, в традициях которой был воспитан герой и которая лишила его способности непосредственно наслаждаться бытием, мы судим и самый идеал чистого интеллектуализма, а современники Тургенева освобождались от обаяния героя-гамлетиста, эгоистически противопоставившего себя остальному человечеству. Все это большое и разнообразное содержание Тургенев вмещает в несколько коротких глав, оформленных как дневниковые записи, и успевает вместе с тем «обозреть» бесполезно прошедшую жизнь героя.

Повесть «Ася», разделенная на маленькие — в две-три страницы каждая — главки, лаконично передает эпизоды более или менее случайных встреч молодого человека с юной девушкой, почти под-

---

[28] О значении понятия «безымянная Русь» в «Нови» см.: *Буданова Н. Ф.* «Новь». «Безымянная Русь» в романе Тургенева. — В кн.: Тургеневский сб., 3. Л., 1967, с. 159—163.

ростком, на поэтических берегах Рейна, в городке, который попался на пути их странствий. Посвящая нас в скромные события этого почти не состоявшегося романа, оборванного страхом молодого человека перед риском, его недоверием к собственному чувству, случайно сорвавшимися с языка неуместно рассудочными фразами, — писатель заставляет ощутить и поэзию летних вечеров (над описанием природы в этой повести Тургенев работал больше, чем над некоторыми значительными в сюжетном отношении эпизодами романов), и свежесть первого молодого чувства, робкого, но самоотверженного и бескомпромиссного, как революционный порыв, — чувства Аси, и разочарование старого рассказчика, вспоминающего о совершенной ошибке.

Вместе с тем он говорит о дворянском дилетантизме, который накладывает неизгладимый отпечаток на все дела личности, им зараженной, дает ощутить цену мгновения, которое может иногда стоить целой жизни, учит ответственности за свою и чужую судьбу и неоспоримо доказывает, что слово, сказанное в юности, в порыве случайных настроений, может нанести неисправимый вред, наложить тень на долгие годы существования человека. Он слагает гимн молодости, ее стихийной отваге и создает образ осторожного эгоиста, ставший, с легкой руки Чернышевского, в русской политической литературе нарицательным обозначением трусливого либерала. Русский критик поставил знак равенства между страхом перед любовью и страхом перед революционным делом, и определил свою статью не как всесторонний критический разбор произведения, а как «Размышления по прочтении повести г. Тургенева „Ася“». Однако ассоциации, которые у него вызвала лирическая история, рассказанная Тургеневым, не были чужды автору повести. Сопоставление самоотвержения в любви и в революционном подвиге было сделано Тургеневым в другой его лирической повести — «Вешние воды».

В «Странной истории» в коротких эпизодах-главках писатель рассказывает о великом и бессмысленном подвиге служения ложной религиозной идее и, возвеличивая этический максимализм молодого поколения, присущую ему жажду подвига и служения, ставит вопрос о самоотречении и властолюбии, об идейном смысле этических исканий.

В «Первой любви» в изящно рассказанных главах — лирических новеллах — писатель рисует случайное знакомство состоятельной и благополучной семьи с молодой, независимой и смелой девушкой, княжной Зинаидой, живущей трудно и неустроенно, и поэтизирует порыв, ставший первым прекрасным чувством для юноши, мучительной последней страстью для отца и единственной, роковой любовью для Зинаиды.

Произведения Тургенева в разных жанрах наглядно обнаруживают умение писателя лаконично передать большое содержание, извлечь эмоциональный и смысловой потенциал из сложных, разветвленных явлений жизни и воплотить его в слове и образе.

Роман Тургенева, пронизанный единством мысли и настроения, был столь четко и экономно скомпонован, что сам автор нередко свои романы склонен был определять как повести; повесть Тургенева, по значительности поставленных в ней проблем граничившая с романом, по объему нередко походила на рассказ; рассказы его по благородной сухости повествования приближались к очерку, а по поэтической тонкости и одухотворенности — к стихотворению в прозе, жанру, закономерно занявшему важное место в творчестве писателя. Стихотворение в прозе Тургенева — миниатюрный рассказ, насыщенный лирической эмоцией и по своей изящной, гармоничной организации и по «ударной» силе образов переходящий в область поэзии. Произведения повествовательных жанров Тургенева складываются из глав и эпизодов, носящих законченный и как бы самостоятельный характер. Внутри его романов можно выделить эпизоды, подобные повести (например, романтическая повесть роковой любви Павла Петровича Кирсанова, отличная по своему стилю от остального повествования романа «Отцы и дети»), внутри повестей — «обнаружить» стихотворения в прозе.

Нередко такие образования составляют композиционное ядро произведения. В повести «Степной король Лир» первоначально важную структурно-композиционную роль должно было играть сопоставление двух эпизодов: встречи летом в поле со счастливой красавицей Евлампией Харловой и встречи с нею же в голой зимней степи, когда она, пережившая тяжелые удары, в порыве раскаяния и самоосуждения тайно покидает родные места, чтобы навсегда удалиться в сектантский скит. Каждый из этих эпизодов был разработан как законченная гармоничная картина, стихотворение в прозе. Впоследствии писатель изменил композицию произведения и изъял из повести тщательно разработанное описание «ухода» Евлампии (см.: X, 402, 489).

Как ряд стихотворений в прозе, нанизанных на стержень сюжетного повествования, могут восприниматься описания природы в повести «Ася», а некоторые из них, как например эпизод пешего путешествия героя по горам и встречи его с крестьянской девочкой, по своей законченности представляются подобием органически включенного в повесть маленького рассказа. Не частные эпизоды, а общая композиция произведения была решающим, доминирующим началом, однако завершенность, замкнутость отдельных элементов повествования отражала существенную особенность творчества Тургенева. Ощущение содержательности отдельного случая, мгновения, составляющего звено в цепи событий, и высокий «авторитет» каждой фразы, передающей жизненную ситуацию, каждого слова, воплощающего ее суть, придавали самостоятельность отдельным эпизодам произведений Тургенева.

Этический смысл произведения и поэтическое его существо многократно преломлялось в его гранях, и у писателя всегда был соблазн выделить этот поэтический субстрат и найти ему лако-

ничное словесное выражение. Некоторые известные стихотворения в прозе Тургенева представляют собою вариацию ключевых по своему лирическому содержанию эпизодов его повестей и романов. Так, стихотворение в прозе «Деревня» во многом близко к XX главе «Дворянского гнезда», передающей настроения Лаврецкого, который, вернувшись в родные края, ощутил, что «никогда не было в нем так глубоко и сильно чувство родины» (один из главных мотивов романа); стихотворение в прозе «Без гнезда» воссоздает лирические темы повести «Дневник лишнего человека» и XXVII главы романа «Накануне». «Порог» и «Чернорабочий и белоручка» связаны с романом «Новь».

Зависимость лирической проблематики стихотворений в прозе от эпизодов романов, повестей, рассказов является лишь частным случаем существовавшей наряду с другими, подчас противоположно направленными, тенденциями творчества Тургенева его склонности к «конденсации» лирического содержания в образе и слове, к упрощению, усиливающему его выражение. В творчестве Тургенева можно усмотреть своеобразные ряды воплощения лирических тем, в которых на одном краю окажется роман, на другом же — фраза записей Тургенева (впервые опубликованных в т. 10 Полного собрания сочинений Тургенева в 28-ми т.) или даже отдельное слово, овеянное лиризмом.

Приведем примеры таких рядов все более «сжимающегося» выражения лирической темы в творчестве Тургенева, оговорившись, что тенденция эта не выражалась в эволюции творчества писателя и мысленные ряды, о которых идет речь, не носят хронологического характера. 1) Романы «Накануне» и «Новь», рассказ «Странная история», стихотворения в прозе «Порог», «Памяти Ю. П. Вревской» и... отдельное слово, которым писатель озаглавил романы, придав одному из них тревожное, волнующее звучание («Накануне»), другому — бодрое, обнадеживающее и дополняющее его трагическое содержание нотой веры в будущее («Новь»). 2) Роман «Дым», повесть «Вешние воды», рассказ «Довольно», стихотворение в прозе «Как хороши, как свежи были розы», запись-изречение «Старому человеку дороги одни старые воспоминания» (X, 325) и само название «Дым», в одном слове-метафоре выразившее трагическое разочарование в смысле бытия и ощущение безвозвратно, как дым, уходящей жизни. 3) Повести «Постоялый двор» и «Муму», рассказы из «Записок охотника», стихотворения в прозе «Щи», «Маша», записи: «Барин сечет встречного мужика за то, что любит табак, а табаку и не имеет» или «А. Меня пропивают! — Кто? А. Жених с отцом!» (X, 326).

Любопытно отметить, что, охотно вводя произведения «малых форм» в художественную ткань более крупных своих сочинений (стихотворения введены в «Дворянское гнездо», «Новь», стихотворения в прозе — в повесть «Первая любовь»), Тургенев в стихотворения в прозе также вкрапливал в качестве более лаконичного жанра поэтические цитаты, которые, превращаясь в своеоб-

разный лейтмотив в составе данного произведения, приобретали в его контексте новое поэтическое звучание. Например: «Как хороши, как свежи были розы», «О, моя молодость! О моя свежесть!». Более того, в творчестве Тургенева имело место и «обыгрывание» в качестве «первичного образа» единичного слова, которое подвергалось своеобразному поэтическому комментированию, выявлявшему его лирическое содержание, подобно тому как в стихотворениях в прозе подчас поэтически «комментировалась» фраза-цитата. Таким словом является, например, «довольно» в одноименном лирико-философском рассказе Тургенева.

В каждом жанре, в котором писал Тургенев, в особенности же в прозаических жанрах (в них он почти исключительно выступал в зрелый период своего творчества), он создал образцовые художественные произведения, шедевры. Тургенев был великим инициатором, «изобретателем» художественной проблематики, которую он вносил в литературу своего времени и делал предметом коллективной разработки, привлекая к ней внимание и возбуждая тем самым творческую активность других писателей.

Необыкновенная «удачливость» Тургенева как создателя сюжетов, типов, как «открывателя» новых проблем и вопросов и провозвестника новых форм в искусстве слова объясняется не только его огромным художественным даром, не только его исключительной чуткостью к современной жизни и ее потребностям, но присущим ему неисчерпаемым, можно сказать, героическим интересом к чужой личности, к творчеству всех участников литературного процесса, к мировой жизни искусства. Никто не следил за развитием русской и всех европейских литератур так систематично и внимательно, как Тургенев, никто не читал так много, никто не вступал в такие широкие личные контакты с писателями и не был способен так доброжелательно и увлеченно вникать в особенности интересов, художественных исканий товарища по перу, никто не ощущал так живо и органично коллективности литературного процесса, как он.

Вместе с тем эта погруженность во всемирную жизнь литературы, в существеннейшие процессы ее национального развития совмещалась у Тургенева с живым интересом к микрокосму искусства слова. Работа над словом была делом его жизни. Он был великим мастером изложения, литературного повествования. В пору, когда в литературе обозначилось тяготение к крупным, эпическим формам, он показал возможность выражения эпического содержания в изящном кратком повествовании, раскрыл содержательность и весомость каждого слова русского языка. Тургеневу мы более чем кому-либо другому из писателей обязаны тем, что не прервалась традиция лаконичной прозы, идущая от Пушкина, и что русская литература конца XIX—начала XX в. была столь богата прекрасными стилистами; во многом ему мы обязаны возможностью появления в нашей литературе великого Чехова.

И. А. ГОНЧАРОВ

1

Иван Александрович Гончаров (1812—1891) уже при жизни приобрел прочную репутацию одного из самых ярких и значительных представителей русской реалистической литературы. Его имя неизменно называлось рядом с именами корифеев литературы второй половины XIX в., мастеров, создавших классические русские романы, — И. Тургенева, Л. Толстого, Ф. Достоевского.

Литературное наследие Гончарова не обширно. За 45 лет творчества он опубликовал три романа, книгу путевых очерков «Фрегат „Паллада"», несколько нравоописательных рассказов, критических статей и мемуары. Но писатель вносил значительный вклад в духовную жизнь России. Каждый его роман привлекал внимание читателей, возбуждал горячие обсуждения и споры, указывал на важнейшие проблемы и явления современности. Именно поэтому интерпретация его произведений в статьях выдающихся критиков эпохи — Белинского и Добролюбова — вошла в сокровищницу национальной культуры, а созданные им в романах социальные типы и обобщения стали средством самопознания и самовоспитания русского общества.

Интерес к творчеству Гончарова, живое восприятие его произведений, переходя от поколения к поколению русских читателей, не иссякли в наши дни. Гончаров принадлежит к числу наиболее популярных, читаемых писателей XIX в.

Начало художественного творчества Гончарова связано с его сближением с кружком, собиравшимся в доме Н. А. Майкова, известного в 30—40-х гг. художника. Гончаров был учителем сыновей Майкова. Кружок Майковых посещали поэт В. Г. Бенедиктов и писатель И. И. Панаев, публицист А. П. Заблоцкий-Десятовский, соредактор «Библиотеки для чтения» В. А. Солоницын и критик С. С. Дудышкин. Сыновья Майкова рано заявили о своих литературных дарованиях, и в 40-х гг. Аполлон и Валериан были уже центром салона Майковых. В это время их дом посещали

Д. В. Григорович, Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев, Н. А. Некрасов, Я. П. Полонский.

Гончаров пришел в кружок Майковых в конце 30-х гг. со своими, самостоятельно сформировавшимися литературными интересами. Переживший полосу увлечения романтизмом в начале 30-х гг., в бытность студентом Московского университета, Гончаров во второй половине этого десятилетия относился уже весьма критически к романтическому мировоззрению и литературному стилю. Он стремился к строгому и последовательному усвоению и осмыслению лучших образцов русской и западной литературы прошлого, переводил прозу Гете, Шиллера, увлекался Винкельманом — исследователем и интерпретатором античного искусства. Однако высшим образцом, предметом самого тщательного изучения для него было творчество Пушкина. Эти вкусы Гончарова оказали воздействие на сыновей Майкова, а через них и на направление кружка в целом.

В рассказах Гончарова, помещенных в рукописных альманахах майковского кружка, — «Лихая болесть» (альманах «Подснежник» — 1838) и «Счастливая ошибка» («Лунные ночи» — 1839) — ощущается сознательное стремление следовать традициям прозы Пушкина. Четкие характеристики героев, тонкая авторская ирония, точность и прозрачность фразы в ранних произведениях Гончарова особенно ощутимы на фоне прозы 30-х гг., испытавшей сильное влияние ультраромантизма А. Марлинского.

В этих произведениях Гончарова можно отметить воздействие «Повестей Белкина» Пушкина. Вместе с тем в них, а также и в несколько позже написанном очерке «Иван Савич Поджабрин» (1842) Гончаров осваивает и переосмысляет опыт Гоголя. Свободное обращение к читателю, непосредственное, как бы воспроизводящее устную речь повествование, обилие лирических и юмористических отступлений — во всех этих особенностях рассказов и очерков Гончарова сказывается влияние Гоголя.

Гончаров не скрывал того, какие литературные образцы владели в это время его воображением: он охотно цитировал Пушкина и Гоголя, предпослал рассказу «Счастливая ошибка» эпиграфы из произведений Грибоедова и Гоголя.

Независимость позиции Гончарова, поиски им своих тем сказались, между прочим, в том, что в произведениях, созданных в пору наибольшей близости к майковскому кружку, он выражал ироническое отношение к романтической экзальтации и сентиментальному мечтательству, которые были не чужды многим членам майковского кружка.

В рассказе «Счастливая ошибка» Гончаров создал набросок образа молодого романтика — Адуева. Этот образ, а также и некоторые ситуации ранних рассказов Гончарова получили свое развитие в первом крупном произведении писателя, принесшем ему прочную литературную известность. Речь идет о романе «Обыкновенная история», который был напечатан в «Современ-

нике» в 1847 г. (№ 3—4) после горячего одобрения его Белинским. Сближение Гончарова с кругом Белинского и его желание опубликовать свой первый роман на страницах журнала, незадолго до того приобретенного Н. А. Некрасовым и И. И. Панаевым и объединившего вокруг себя силы «натуральной школы», закономерно. Не случайно также, что именно Белинский дал первую серьезную оценку романа. Одним из твердых, глубоко продуманных убеждений Гончарова, явившихся идейной базой сближения писателя с кругом Белинского, была уверенность в исторической обреченности крепостного права, в том, что социальный уклад жизни, покоящийся на феодальных отношениях, изжил себя. Гончаров отдавал себе в полной мере отчет в том, какие отношения приходят на смену тягостных, устарелых, во многом позорных, но привычных, веками складывавшихся общественных форм, и не идеализировал их. Далеко не все мыслители в 40-е гг. и позже, вплоть до 60—70-х гг., сознавали с такой ясностью реальность развития капитализма в России. Гончаров был первым писателем, который посвятил свое произведение проблеме конкретных социально-исторических форм осуществления общественного прогресса и сопоставил феодально-патриархальные и новые, буржуазные отношения через порожденные ими человеческие типы. Автор «Обыкновенной истории» сознавал, что разрушение феодального уклада является закономерным следствием всего послепетровского периода развития русской истории, что деловитость, предприимчивость и страсть к коммуникации, к расширению политических и идейных связей с Европой, характерная для Петра и его окружения, через полтора столетия отозвалась в России, с одной стороны, развитием промышленности и торговли, науки, и рационализма, с другой — гипертрофией бюрократической администрации, тенденцией к «выравниванию» личностей, к маскировке их единообразием мундиров. Проницательность Гончарова и новизна его взгляда на историческое развитие русского общества выразилась, в частности, в соединении, органическом слиянии в его герое, воплощающем Петербург и прогресс, чиновничьего, карьерно-административного отношения к жизни и буржуазного предпринимательства с присущим ему денежно-количественным подходом ко всем ценностям.

Наблюдения над чиновниками департамента внешней торговли — негоциантами нового, европейского типа — Гончаров социологически осмыслил и художественно передал в образе Петра Ивановича Адуева.

Деловой и деятельный административно-промышленный Петербург в романе «Обыкновенная история» противостоит застывшей в феодальной неподвижности деревне. В деревне время помещиков отмечается завтраком, обедом и ужином (ср. в «Евгении Онегине»: «он умер в час перед обедом»), сезоны — полевыми работами, благосостояние — запасами продовольствия, домашним уютом. В Петербурге весь день размечен по часам, и каждому

часу соответствуют свои труды — занятия на службе, на фабрике или вечерние «обязательные» развлечения: театр, визиты, игра в карты.

Александр Адуев — провинциальный юноша, приехавший в Петербург с неясными самому ему намерениями, повинуется непреодолимому стремлению выйти за пределы зачарованного мира родного поместья. Его образ служит средством характеристики поместно-дворянского и петербургского быта. Привычная деревенская жизнь в своих наиболее ярких картинах предстает перед ним в момент расставания, когда он покидает родные места ради неизвестного будущего, и затем при возвращении его после петербургских горестей и испытаний в родное гнездо. «Свежими глазами» юного Адуева «увидел» писатель и Петербуг — город социальных контрастов, чиновничьих карьер и административного бездушия.

Гончаров сумел понять, что Петербург и провинция, а в особенности деревня — это две социально-культурные системы, два органически целостных мира и в то же время две исторические стадии состояния общества. Переезжая из деревни в город, Александр Адуев переходит из одной социальной ситуации в другую, и самое значение его личности в новой системе отношений оказывается неожиданно и разительно новым для него. Целостность провинциальной крепостнической среды и крепостной деревни составлялась из замкнутых, разъединенных сфер: губернских и уездных городов, деревень, имений. В своем имении, в своих деревнях Адуев — помещик, «молодой барин» — независимо от своих личных качеств фигура не только значимая, выдающаяся, но уникальная, единственная. Жизнь в этой сфере внушает красивому, образованному, способному юному дворянину мысль, что он «первый в мире»,[1] избранный. Присущие молодости и неопытности романтическое самосознание, преувеличенное чувство личности, веру в свою избранность Гончаров связал с феодальным укладом, с русским крепостническим провинциальным бытом.

Исследователи обратили внимание на настойчиво подчеркиваемую в романе деталь: Петр Иванович Адуев, разговаривая с племянником, все время забывает имя предмета бурного увлечения Александра, называет красавицу Наденьку всеми возможными женскими именами.

Александр Адуев готов из своей неудачи, из «измены» Наденьки, которая предпочла ему более интересного кавалера, сделать выводы о ничтожестве человеческого рода, о коварстве женщин вообще и т. д., так как его любовь представляется ему исключительным чувством, имеющим особое значение.

Петр Иванович Адуев, в течение всего романа «низводящий» на землю романтические декларации племянника, дает понять,

[1] *Гончаров И. А.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М., 1952, с. 9. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

что роман Александра — заурядное юношеское волокитство. Его склонность «путать» Наденьку с другими девицами все меньше и меньше возмущает племянника, так как романтический ореол, которым он окружал эту барышню и свое чувство, блекнет в его же собственных глазах.

Именно разоблачение романтизма особенно высоко оценил в «Обыкновенной истории» Белинский: «А какую пользу принесет она обществу! Какой она страшный удар романтизму, мечтательности, сентиментальности, провинциализму!».[2]

Белинский придал «Обыкновенной истории» важное значение в деле очищения общества от устарелых форм идеологии и мировосприятия.

Историческая ломка — переход от феодального общества с его патриархально-семейным бытом и соответствующими идеалами чувств и отношений к буржуазному укладу — в «маленьком зеркале» (выражение самого писателя) первого романа Гончарова отразилась как перемещение героя во времени и в пространстве. Несколько раз на протяжении романа Александр Адуев переезжает из деревни в Петербург и обратно, каждый раз попадая из одной формации в другую. Крепостная деревня, барское поместье рисуются как идеальное в своей неподвижности, раз навсегда отлившееся воплощение феодальных отношений, Петербург — как образ нового, европеизированного, но по своим формам характерного для русской государственности буржуазного общества. Гончаров признавался, что, будучи совершенно правдивым в типологическом плане, он несколько опережал историческую реальность. То обстоятельство, что представитель прогресса Адуев-старший, который «достиг значительного положения в службе, — он директор, тайный советник», — кроме того «сделался и заводчиком», по признанию самого Гончарова, в 40-х гг. ощущалось как «смелая новизна, чуть не *унижение* <...> Тайные советники мало решались на это. Чин не позволял, а звание купца не было лестно» (8, 73).

Но Гончарову очень важно было изобразить подобное — редкое, хотя и наблюдавшееся им в жизни — совмещение чиновничьей карьеры и капиталистического предпринимательства. В этом он видел возможность лаконично и выразительно передать суть Петербурга, его историческое значение в социальном и политическом прогрессе. Гончаров не был склонен к идеализации современного пути развития русского общества, а тем самым и героя, представляющего это развитие, — Адуева-старшего; авторская симпатия и сопутствующие ей обычно литературные атрибуты — идеализация героя, «оснащение» его чертами внешней и внутренней привлекательности, — а также и такой необходимый «знак» сочувствия, как нравственная и житейская победа персонажа в развязке повествования, в романе заменены

---

[2] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 12. М., 1965, с. 352.

другим: исторической и социальной закономерностью, необходимостью позиции героя.

Называя свой роман «Обыкновенной историей», Гончаров с иронией, сочувствием и грустью констатировал, что приобщение человека, претендовавшего в начале своей жизни на исключительность, к современному стереотипу исторически и социально предопределено. В 40-х гг. рассадником новизны был Петербург. В 60-х гг. крепостная, веками не менявшая своего лица деревня пришла в движение. В это время однозначное противопоставление провинции и столицы стало уже невозможным. Приобщившийся к требованиям «века» Адуев-дядя объясняет провинциальному племяннику «условия игры», без соблюдения которых невозможен жизненный успех. Бурно сопротивляясь советам и требованиям дяди, Александр вынужден в конечном счете следовать им, ибо в мнениях дяди нет ничего индивидуального — это веления времени. Потеря героем «Обыкновенной истории» многих неоценимых душевных качеств — простодушия, искренности, свежести чувства — сопровождается его ростом, прогрессом, перемещением в высшие слои общества и не просто карьерным, но и умственным усовершенствованием, закалкой воли, расширением опыта, подлинным, а не мнимым повышением его социальной ценности.

В западной, особенно французской, литературе 30—40-х гг. сюжет карьеры провинциала в столице, разрушения иллюзий и приобщения его к хищнической борьбе за счастье или, наоборот, крушения всех его надежд был в достаточной степени распространен. Классические образцы разработки этого сюжета принадлежат Бальзаку — мастеру анализа «физиологии» современного общества, к опыту которого нередко обращались представители натуральной школы.

Особенность «карьерной» повести Гончарова состоит в том, что преодоление романтического идеала, приобщение к суровой деловой жизни столицы расценивается писателем как проявление объективного общественного прогресса. История героя оказывается отражением исторически необходимых изменений общества.

Рационализм, утилитаризм, уважение к труду, к успеху, чувство долга перед делом, избранным в качестве профессии, самодисциплина и организованность, подчинение чувства рассудку, а мысли — конкретным и ближайшим целям, чаще всего интересам службы или другой трудовой деятельности — таков идейный, нравственный и бытовой комплекс, характеризующий типическую личность петербургского периода, а также уклад жизни и нравы Петербурга, наиболее «современного» и европеизированного города России середины XIX в.

Подвергая каждый поступок, каждое желание и каждую декларацию племянника суду логики, проверке житейской практикой и критерием пользы, Адуев-старший проявляет нетерпимость к фразе и постоянно рассматривает слова и поступки

Александра на фоне опыта других людей. Он приравнивает его ко «всем» и как бы приглашает принять участие в соревновании с множеством ему подобных жителей Петербурга. Так, например, в ответ на возмущение Адуева-младшего изменой Наденьки Петр Иванович производит сравнение племянника и его соперника, доказывая, что преимущество не на стороне Александра, и оправдывает выбор барышни. Стихи Александра он сравнивает с образцами подлинной поэзии и, забраковав, уничтожает, а повесть, написанную племянником, отдает на суд специалиста — редактора журнала. Получив о ней отрицательный отзыв, он категорически не рекомендует племяннику продолжать литературные занятия, кроме переводов научных статей, которые удаются молодому человеку и одобряются редакторами и читателями, следовательно приносят пользу. Петр Иванович Адуев не отрицает в принципе искусство. Он знает наизусть многие стихи Пушкина, он постоянно бывает в театре и на концертах, несмотря на свою занятость и усталость, но от искусства он тоже требует высокой профессиональности и не понимает дилетантизма, занятий литературой, музыкой, сочинения стихов в порядке самовыражения, т. е. той формы художественного творчества, которая была распространена в дворянской среде и до 40-х гг. служила питательной почвой искусства.

Александр Адуев потрясен требованиями дяди, он усматривает в них (не без основания) обесценивание личности. Ему не дано сразу уразуметь, что, ставя личность в условия жесткой конкуренции, Петербург (объективно складывающиеся в столице условия и отражены в требованиях дяди Адуева) выковывает воли и характеры, побуждает молодых людей работать, совершенствовать свои знания, способности, мобилизовать все свои творческие ресурсы.

Гончаров был первым русским писателем, почувствовавшим проблемы, которые ставят перед человечеством городская культура, перенаселенность городов, разделение труда, профессионализация и обезличивание человека. Возможно, что автор «Обыкновенной истории» именно потому столь остро ощутил эту проблематику, что столкнулся с нею на заре ее возникновения, сравнивая буржуазную городскую культуру с феодально-сельской. Отметив прогрессивные черты этой новой культуры, он указал и на потери, возникающие при подчинении ее законам всех сфер жизни.

Тупик, к которому приходит Петр Иванович Адуев, как и у современных деятельных и одаренных людей в буржуазном обществе, возникает отчасти потому, что все личные отношения, в том числе и семейные, оказываются только придатком к «делу» — службе, карьере, предпринимательству и денежным интересам.

Приняв «условие» Мефистофеля капиталистического, буржуазного развития и отказавшись во имя успеха и пользы от инди-

видуальности, признав себя частью целого, функционально необходимой деталью машины управления, общественного производства и торгового обмена, Адуев-старший пожинает в конце жизни плоды своего самоотверженного, хотя и эгоистического по целям (таково противоречие буржуазной деятельности) труда, однако вместе с тем он делается рабом дела, к которому добровольно, ради личных выгод приобщился. Свою жену он в соответствии с идеалом служения «делу» и успеху превращает в принадлежность домашнего комфорта, освобождающего мужчину от «побочных» забот и эмоций. Следствием такого — органически слитого со всей системой бытовых отношений и жизненных идеалов петербургского делового мира — положения женщины в семье является уничтожение ее личности, мало чем отличающееся от попрания ее прав в домостроевском патриархальном быту. Ведь именно об обезличивании женщины в семье, где безраздельно правит, распоряжаясь судьбой и волей всех ее членов, самодур, писал Добролюбов по поводу коллизий пьес Островского.

Адуеву-младшему предначертан путь, во всех деталях повторяющий дорогу, пройденную дядей. Рок, который толкает его на этот путь (казалось бы, Александр не честолюбец, не алчен, не жаждет денег и может иметь все жизненные удобства в своем наследственном имении), — историческая необходимость. В неосознанном, но непреодолимом стремлении Александра уехать из деревни в неведомый и страшный Петербург и в его втором возвращении в столицу после бегства в деревню, где он хотел укрыться от ударов и разочарований петербургской жизни, отражена историческая неотвратимость изменения жизни. Матери Александра — «старосветской» помещице — во сне сын является добровольной жертвой, человеком, бросающимся в омут. Повинуясь зову истории, Александр уходит в буржуазный мир. Закономерность жизненного пути Адуева-младшего подчеркивается в романе полной аналогией не только судьбы, но и личных качеств его и его дяди. Несмотря на свои споры, они люди близкие по характеру: способные, знающие, охотно и не лениво учащиеся, умеющие в случае необходимости практически применить свои знания, темпераментные и внутренне холодные, сентиментальные и эгоистичные. Адуеву-старшему именно потому легко спорить с Александром, что он предвидит каждый его следующий «ход», каждое его увлечение и движение, а также и потому, что ему органически понятна логика развития его юного оппонента.

В литературе, посвященной творчеству И. А. Гончарова, отмечалось, что споры дяди и племянника Адуевых составляют важнейший конструктивный элемент «Обыкновенной истории», что здесь можно говорить о «диалогическом конфликте» как основе структуры произведения.[3]

[3] См.: *Манн Ю. В.* Философия и поэтика «натуральной школы». — В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.

Несмотря на наличие известной исторической общности, составляющей основу для диалога, спора, борьбы, ни Базаров не может уподобиться Кирсанову («Отцы и дети» Тургенева), ни Раскольников — Порфирию Петровичу («Преступление и наказание» Достоевского), ни Рязанов — Щетинину («Трудное время» Слепцова).

Адуевы, представляющие на протяжении большей части романа разные, во многом взаимоисключающие нравственные системы, соответствующие разным формациям существования общества, не находятся в ситуации конфликта, борьбы. Сюжетные коллизии развертываются в стороне от их споров и отношений и помимо них.

В плане литературной традиции споры Петра Ивановича и Александра Адуевых более всего зависимы от эпизода споров Онегина и Ленского в «Евгении Онегине» — с той существенной разницей, что в романе Пушкина споры героев охарактеризованы суммарно и не играют конструктивной роли.

Главное сходство ситуаций, изображенных в «Обыкновенной истории» и «Евгении Онегине», состоит в том, что в обоих произведениях герой зрелый, разочарованный в романтических идеалах, ведет беседу с юным энтузиастом, «милым невеждой», скептически предвидя неизбежный отказ своего собеседника от иллюзий.

Типологическое родство Александра Адуева и Владимира Ленского было замечено уже Белинским. Белинский видел в изображении Адуева разоблачение романтического идеализма как устарелой идеологии, уводящей молодое поколение от реального дела. Сходство Адуева с Ленским коренится в том, что умонастроения этого героя, его идеализм, романтизм, склонность к экзальтации трактуются в романе как проявление раннего периода жизни человека и вместе с тем как порождения определенной, пройденной обществом стадии. Оценивая этот идейный комплекс как обреченный, изживший себя, автор пронизывает свое повествование лирическим подтекстом воспоминаний своей романтической молодости.

В «Евгении Онегине» Пушкин рассказал о романтической эпохе своей музы и о том, что «молодежь минувших дней за нею буйно волочилась», от лица Ленского он сочинил романтическую элегию, сопроводив ее иронической оценкой. Гончаров пережил период увлечения романтизмом. Александру Адуеву он приписал собственные стихи, выдержанные в традициях романтической поэзии. Через «искус» романтизма прошел сам Белинский, не миновали этой стадии и другие писатели его круга.

Критика литературной системы романтизма и связанных с ее влиянием умонастроений в «Обыкновенной истории» составляет один из существенных мотивов ее содержания.[4] Вместе с тем

---

[4] Об этом см.: *Пиксанов Н. К.* Гончаров. — В кн.: История русской литературы, т. 8, ч. 1. М.—Л., 1956, с. 409—410; *Цейтлин А. Г.* Реализм —

эта критика составляет лишь часть и форму общего и всестороннего анализа и сопоставления двух систем — феодальной и буржуазной. Александр Адуев — романтик в оценке общества, общественной жизни и своего места в ней. Это не значит, что он просто говорит вздор о наблюдаемых им явлениях, как склонны были считать некоторые увлеченные борьбой с романтизмом современники Гончарова.[5]

В литературе последнего времени справедливо отмечено, что Александру Адуеву автор романа «поручает» важные заключения о бюрократическом аппарате как машине, о рабстве женщин при торжестве «деловой» буржуазно-бюрократической морали.[6]

Однако идеалы и позиции Александра Адуева, высказывающего эти верные мысли, остаются романтическими. Противостояние двух систем — феодальной и буржуазной, выразившееся в противопоставлении в романе провинциального и петербургского Адуевых, проведено писателем последовательно на всех «уровнях», начиная от теории, идеалов, жизненных устремлений, включая художественные вкусы, бытовые привычки и «заканчивая» стилем речи, выражающим не менее, чем прямые декларации, систему понятий и характеры героев.

Александру романист отдал патетику и лирический пафос, Петра Ивановича Адуева наделил иронией, а так как каждый из героев какой-то стороной своей души близок автору, в сочетании голосов двух центральных персонажей романа воплотилось характерное для стиля самого писателя совмещение лиризма и юмора.

Формула речи дяди, выражающая его нежелание опекать племянника, — «крестить мне тебя некогда», — под которой он в буквальном смысле слова подразумевает благословение на ночь, а в переносном — убеждение, что «надо уметь и чувствовать и думать, словом, жить одному» (1, 39), содержит помимо всего своего богатого содержания еще и выражение равнодушного, если не скептического, отношения Адуева-старшего к религии. Наивная вера в провидение, в то, что каждому человеку (в особенности же барскому дитяти) придан свой особый ангел-хранитель, под покровительство которого поступает отходящий ко сну осененный крестным знамением юноша, являлась опорой воспитания Александра Адуева. На место веры в провидение Петр Иванович Адуев ставит уверенность в силах делового, умного, мужественного человека, принимающего отчуждение людей в современном обществе. Его практицизму, скептицизму, вере в логику соответствуют точность, краткость, конкретность его

магистральная линия литературного развития. — В кн.: История русской литературы в 3-х т., т. 2. М.—Л., 1963, с. 694.

[5] См. отзыв А. Галахова об «Обыкновенной истории»: Отеч. зап., 1848, № 1, отд. V, с. 21.

[6] *Манн Ю. В.* Философия и поэтика «натуральной школы», с. 248.

реплик, а самая его лексика отражает новые интересы, жизненный опыт современного человека. Когда на восторженные, книжно-романтические, «дикие», по его мнению, речи Александра Петр Иванович бросает краткое: «Закрой клапан», — в этом резком, ироническом восклицании отражается человек, приобщенный к «железному» техническому веку. Дядя опровергает романтическую экзальтацию Александра прежде всего потому, что она не соответствует практике эпохи. Характерен их спор об искусстве, во время которого Александр высказывает традиционно романтический взгляд на художественное творчество как наитие, а Петр Иванович утверждает правомерность отношения к нему как профессиональному и оплачиваемому труду:

«...кто лучше пишет, тому больше денег, кто хуже — не прогневайся <...> поняли, что поэт не небожитель, а человек <...> как другие <...>

— Как другие — что вы, дядюшка! <...> Поэт заклеймен особенною печатью: в нем таится присутствие высшей силы.

— Как иногда в других — и в математике, и в часовщике и в нашем брате, заводчике. Ньютон, Гутенберг, Ватт так же были одарены высшей силой, как и Шекспир, Дант и прочие. Доведи-ка я каким-нибудь процессом нашу парголовскую глину до того, чтобы из нее выходил фарфор лучше саксонского или севрского, так ты думаешь, что тут не было бы присутствия высшей силы?

— Вы смешиваете искусство с ремеслом, дядюшка.

— Боже сохрани! Искусство само по себе, ремесло само по себе, а творчество может быть и в том и в другом, так же точно, как и не быть. Если нет его, так ремесленник так и называется ремесленник, а не творец, и поэт без творчества уж не поэт, а сочинитель» (1, 56).

Примечательно, что спор между Адуевыми завязывается после реплики Петра Ивановича о том, что писатель «человек <...> как другие». Александр, который свои претензии на исключительность, избранность мотивирует своей художественной одаренностью, не может оставить без внимания этот «выпад» дяди. Петр Иванович, в свою очередь, вступает с ним в подробное объяснение, так как видит в претензиях на избранность крайнее выражение избалованности племянника. Для Петра Ивановича Адуева, собственной энергией сделавшего в Петербурге карьеру и к тому же придающего серьезное значение промышленной деятельности, науке, ремеслу, романтические мечтания, непрофессиональные занятия искусством, нежелание «тянуть лямку» ежедневного труда — проявления барской лени, деревенского образа жизни. Однако автор смотрит глубже на проблему практицизма и смены феодального уклада буржуазным.

Рисуя возвращение в деревню потрепанного и разочарованного петербургской жизнью Александра, Гончаров как бы иными глазами смотрит на патриархальное деревенское житье, чем в на-

чале романа. Вместе со своим возмужавшим героем он замечает уже не идиллию, а неусыпную деятельность скопидомки-помещицы — матери Александра, труд крестьян. Петербуржец, «поселившийся» в душе разочаровавшегося мечтателя Адуева, побуждает его заняться в деревне чтением трудов по агротехнике — науке, которую он прежде презирал, хотя и переводил для журналов с иностранных языков статьи подобного содержания для заработка. Практика традиционного сельского хозяйства, основанная на вековом опыте крестьян, дает ему материал для нового критического восприятия теорий ученых агрономов.

Таким образом, деревенское житье не соответствует сентиментальным о нем представлениям. Создавая благоприятную почву для отвлеченного романтического «мечтания» помещика, оно вместе с тем наводит на серьезные мысли человека, познавшего иные, буржуазные отношения.

Именно из деревни Александр пишет петербургским Адуевым письма, в которых, по мнению Лизаветы Александровны, выражен момент наиболее гармоничного состояния его личности — равновесия способности к критике и анализу и идеальных устремлений, на уровне которого ему впоследствии не удается удержаться. Возвратившись в Петербург, он погружается в поток практической деятельности, не овеянной никаким идеалом.

История духовного перевооружения, перестройки Александра Адуева состоит из ряда разнородных эпизодов. Автор как бы вглядывается в «даль туманного романа» и видит новые и новые повороты судьбы своего героя, неожиданные проявления его личности. Жизнь Адуева-младшего открывается зрению не только читателя, но, как кажется, и автора не в виде прямого и логичного пути, а наподобие реки с многочисленными поворотами и коленами. Каждый отрезок течения этой «реки» представляется своего рода «заводью», эпилогом исканий героя, но поворот событий открывает новую перспективу его развития. Александр предстает сначала восторженно неопытным провинциалом, и автор сомневается в том, что юноше следует ехать в Петербург, что он способен пробить себе дорогу. Александр смущен холодностью, с которой его встречает Петр Иванович, напуган непривычным бытом столицы, подавлен видом бюрократического учреждения и сознанием ничтожности места, которое ему предложено. Он ошибается, переписывая бумаги, и почерк его признан плохим. Читатель ожидает повести о неудачной карьере. Однако через несколько страниц мы узнаем, что дядя оценил образованность Александра (он знает языки), достал ему переводы для журнала и племянник оправдал его рекомендацию, что на службе он проявил способности и трудолюбие. Новый поворот сюжета: герой увлекается Наденькой, забрасывает дела, хочет жениться; измена Наденьки, отчаяние Адуева, апатия, затем новый подъем служебных успехов и т. д. вплоть до конца романа. Разбитый, разочарованный Александр уезжает в деревню, ведет раститель-

ный образ жизни. Читатель думает, что «обыкновенная история» скитаний провинциала в столице приходит к своему завершению, что он откажется от борьбы и погрузится в бездействие. И вдруг новый поворот — внезапное пробуждение энергии, занятия в деревне, возвращение героя в Петербург, новые настроения, новый взлет карьеры и брак по расчету.

Ясная и свободная композиция романа, разнообразие ситуаций и убедительность каждого нового «превращения» героя придавали особенную непосредственность и жизненность повествованию Гончарова. Писатель легко и естественно показывал, как просто и органично совершается процесс перевоплощения «деревенского» юноши в петербургского делового человека.

Александр проходит путь, аналогичный пути Петра Ивановича, и в конце этого пути становится полным подобием дяди (вплоть до боли в пояснице); тавтологичность, адекватность героев окончательно выявляется в эпилоге.

40-е гг. были эпохой наплыва в Петербург молодых небогатых дворян, а отчасти и разночинцев, жаждущих приобщиться к новой городской культуре, найти применение своим способностям, получить профессию и сделать карьеру.

Ради чего должен трудиться юноша, к чему должен он стремиться, каков общий смысл его деятельности и каково ее отношение к судьбам страны, к историческому прогрессу? Эти вопросы, которые вставали уже перед молодыми людьми 40-х гг., сделались особенно актуальными позже, когда социальный состав интеллигенции резко изменился, когда «строить себя» приходилось уже не высокообразованным философствующим дворянам, а разночинцам, для которых выбор пути был неотложным, жизненно необходимым делом и осложнялся социальными препятствиями.

Критикуя в своих разборах повести Гончарова отвлеченность миросозерцания ее героя, «литературность» его чувств, Белинский объективно закладывал основы новой морали, нового идеала человеческой личности, который обрел конкретные, реальные черты лишь в 60-е гг. Этот идеал, а не делячество Петра Ивановича Адуева в сознании Белинского противостоит романтизму Александра, хотя об Адуеве-дяде он и замечает: «...это в полном смысле порядочный человек, каких, дай бог, чтоб было больше».[7]

В стремлении подчеркнуть неисправимую консервативность натуры Александра Адуева, сущностное значение его необоснованных претензий на исключительность и его отрыва от реальности Белинский утверждает, что превращение героя из романтика в «положительного человека», практически действующего даже в том ограниченном смысле, который заключен в его карьере, неправдоподобно. Он «предлагает» свою программу эпи-

[7] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 342.

лога романа: «Автор имел бы скорее право заставить своего героя заглохнуть в деревенской дичи, апатии и лени, нежели заставить его выгодно служить в Петербурге и жениться на большом приданом. Еще бы лучше и естественнее было ему сделать его мистиком, фанатиком, сектантом; но всего лучше и естественнее было бы ему сделать его, например, славянофилом».[8]

Насколько значительна и многообразна палитра типологических и идейных ассоциаций, которые возникали у Белинского в связи с образом Александра Адуева, видно из того, что в круг его аналогий входил и образ М. Бакунина.[9]

Стремление Белинского найти характеру Адуева соответствие в определенной идеологической системе не было близко Гончарову. Другой же предложенный Белинским исход сюжета — «затухание» романтика, воспитанного в традициях патриархального барства, подчинение его рутине жизни — почерпнут критиком из самой «Обыкновенной истории». Белинский абсолютизировал часть сюжета романа Гончарова — два его эпизода, или «колена», рисующих деградацию Адуева: приобщение героя к жизни петербургского мещанства, мелких чиновников с их мизерными интересами и возвращение его затем в деревню с характерным погружением в физический, буквальный сон (крайнее выражение нравственного сна) и растительный образ жизни.

«Что другому стало бы на десять повестей, — заметил однажды Белинский про меня, еще по поводу „Обыкновенной истории“, — у него укладывается в одну рамку», — вспоминал позже Гончаров (8, 80). В «Обыкновенной истории» критик оценил лишь намеченную автором, но важную проблематику, которая легла в основу следующего романа автора.[10]

2

Гончаров засвидетельствовал, что общая идея нового романа у него сложилась вскоре после опубликования «Обыкновенной истории». В 1849 г. в «Литературном сборнике» журнала «Современник» появился «Сон Обломова», который Гончаров определил впоследствии как «увертюру всего романа» (8, 76) и который несомненно был зерном, «породившим» все его повествование. В один год с опубликованием «Сна Обломова» Гончаров начал работу над романом и в 1850 г. закончил первую его часть.

В «Обломове» «центральность» характера героя, по имени которого назван роман, обнаруживается с первых страниц.

---

[8] Там же, с. 343.

[9] См.: *Гинзбург Л.* Белинский в борьбе с романтическим идеализмом. — Литературное наследство, т. 55, кн. 1. М., 1948, с. 196—197.

[10] О значении критики и идейного влияния Белинского на Гончарова см.: *Пиксанов Н. К.* Белинский в борьбе за Гончарова. — Учен. зап. Ленингр. ун-та, 1941, № 76. Сер. филолог. наук, вып. 11, с. 83 и далее.

Гончаров утверждал: «Мне <...> прежде всего бросался в глаза ленивый образ *Обломова* — в себе и в других — и все ярче и ярче выступал передо мною» (8, 71). Так и написана была первая часть романа. Автор как бы пристально вглядывался в героя, выявляя для себя и читателя внешние и внутренние его черты. В «Сне Обломова» был дан собирательный образ Обломовки — исторической, социальной и топографической среды, создавшей и воспитавшей человеческий тип, который составил средоточие романа. Впоследствии композиционно «Сон Обломова» вошел в качестве IX главы в первую часть романа, но по существу он был его истоком. Образ Обломова — росток, вышедший из этого зерна, — характеризовался на протяжении первой части романа, но для его роста в начале не хватало действия. Сопоставления Обломова с его визитерами в первых эпизодах романа однообразны и малосодержательны. Петербургская чиновничья среда «засылает» своих безликих представителей в оазис Обломовки, образовавшийся на Гороховой улице, в квартире героя. Этими-то маскообразными лицами «испытывается» Обломов. Все они приезжают с предложением ехать на гуляние в Екатерингоф — и все получают однородный отказ. Несколько выделяется среди них земляк Обломова Тарантьев, соединяющий в своем лице ноздревскую бесцеремонность и навязчивость и кочкаревскую склонность к мелким аферам.

Очевидно, не только главное лицо романа, но и основные сюжетные линии зародились в сознании писателя в конце 40-х гг. Об этом свидетельствует явно ощутимая их связь с наследием Гоголя[11] и с литературой натуральной школы 40-х гг. Костяк событий, изображенных в романе, складывается из двух сюжетных узлов. Первый сюжет в своем глубинном основании близок к «Женитьбе» Гоголя.

Образ жизни Подколесина, который «все сидит в халате», его длинные беседы с крепостным слугой, желание жениться и страх перед пересудами, навязчивая услужливость Кочкарева, сватающего «сырому» и нерешительному Подколесину невесту, за которой, между прочим, в качестве приданого идут огороды, расположенные на Выборгской стороне, — все эти детали находят свое соответствие в романе Гончарова, не говоря уже о том, что поведение Обломова, пылко любящего Ольгу, мечтающего о браке с нею и тут же с чувством величайшего облегчения порывающего с нею, невольно ассоциируется с образом действия Подколесина. Конечно, гоголевский сюжет в романе Гончарова настолько трансформировался, что говорить можно не о заимствовании, а лишь о том, что автор «Обломова», как мало кто из его совре-

---

[11] О влиянии Гоголя на роман «Обломов» см.: *Десницкий В.* Трилогия Гончарова. — В кн.: *Десницкий В.* Избранные статьи по русской литературе XVIII—XIX вв. М.—Л., 1958, с. 296 и далее. — На сходство Тарантьева с Ноздревым указал Н. И. Пруцков в кн.: Мастерство Гончарова-романиста. М.—Л., 1962, с. 90.

менников, проник в глубинный смысл проблематики комедии Гоголя и почерпнул в этом произведении творческие импульсы для осуществления своей самостоятельной художественной задачи.

Второй сюжетный узел романа — история отношений Обломова с вдовой Пшеницыной и его прозябания на Выборгской стороне — органически связан с традицией повестей 40-х гг. Сюжет о человеке, подпавшем под власть домовитой мещанки, зачарованном непреодолимой для него плотской ее привлекательностью, затянутом низким бытом и погубленном им, был разработан в ряде произведений: «Петушкове» Тургенева, «Капельмейстере Сусликове» Григоровича, «Записках замоскворецкого жителя» Островского, «Комике» Писемского. В «Накануне» Тургенев описывает (уже очень бегло) скульптуру своего героя Шубина на подобную тему. Ниже мы увидим, что и этот, второй в «Обломове» сюжетный «блок» разработан Гончаровым крайне своеобразно. Сейчас же отметим, что самый характер исходных ситуаций — «опор», на которых впоследствии писатель возвел здание своего романа, — говорит об их раннем происхождении, о том, что мысль о них действительно «гнездилась в голове» писателя с 40-х гг.

Гончаров начал писать роман, сразу определив центральный образ, вокруг которого должно формироваться его действие, наметил основные у́злы этого действия, и все же работа над произведением шла трудно. В 1852 г., так и не подвинув существенно работу над «Обломовым», Гончаров уезжает в качестве секретаря начальника экспедиции адмирала Е. В. Путятина в кругосветное путешествие на фрегате «Паллада». Путешествуя вокруг континентов, наблюдая жизнь разных народов и стран, Гончаров был погружен в мысли о России, и не осуществленный им замысел начатого романа неотступно следовал за ним. В написанной до отъезда первой части этого произведения он подчеркивал домоседство своего героя. Все неизведанное, новое поселяет в Обломове панический страх, его терзает «ожидание опасности и зла от всего, что не встречалось в сфере его ежедневного быта. . .» (4, 62—63).

Гончаров решился по собственной инициативе на кругосветное путешествие. Приезжая в какой-либо порт, он стремился дополнить морскую поездку путешествием по суше, использовал каждый час стоянки судна для знакомства с жизнью чужих городов и стран (писатель принял участие в экспедиции в глубь Африканского континента), при этом он сравнивал себя с путешествующим Обломовым.

Книга очерков Гончарова «Фрегат „Паллада“» (1855—1858) представляет «Одиссею» плавания русских моряков вокруг Европы, Африки и Азии. Не являясь образцом маринистики в прямом смысле слова, т. е. не будучи посвящена воспроизведению специфики труда и быта матросов и офицеров флота,[12] она

[12] См.: *Вильчинский В. П.* Русские писатели-маринисты. М—Л., 1966, с. 79—87.

живо и занимательно рассказывает о быте «корабля, этого маленького русского мира с четырьмястами» обитателей (2, 5). При этом в своих путевых очерках писатель размышляет над важными проблемами современной общественной жизни. В его книге о плавании фрегата «Паллада» ощутимо вызревание идеи романа «Обломов».

Такова диалектика творческого процесса Гончарова: для изображения «тотальной», гиперболической, при всей своей реальности, неподвижности героя писатель должен был два с половиной года странствовать, переплыть ряд морей и океанов, пересечь часть Африки, Азию и Европу от Тихого океана до Петербурга. Для того чтобы осознать и выразить опасность патриархального застоя, он должен был ознакомиться с жизнью стран с высоким развитием промышленности и торговли, задуматься над положительными результатами их исторического опыта и над сопутствующими ему отрицательными явлениями. Для того чтобы вполне понять истоки бездеятельности и распада воли, вредное влияние на личность романтического ухода от реальности и поверить в возможность преодоления этих общественно-психологических явлений, он должен был приобщиться к «маленькому русскому миру», спаянному, несмотря на неблагоприятные условия (палочная дисциплина, социальное неравенство), единством задач, сознанием необходимости труда каждого члена экипажа и целесообразностью деятельности всех.

Обозримость и ясность задач и целей напряженного труда выковывает характеры людей, закаляет их волю, придает смысл их жизни. Выражением этого настроя является и готовность каждого из них в любой момент к напряженному героическому труду и даже смерти, и склонность к веселью, изобретательность в увеселениях.

Характеризуя своего вестового Фаддеева как типичного матроса, Гончаров отмечает его умственную самостоятельность и трудовую и военную выучку. «Я изучил его недели в три окончательно <...> он меня, я думаю, в три дня. Сметливость и „себе на уме" были не последними его достоинствами, которые прикрывались у него наружною неуклюжестью костромитянина и субординациею матроса. „Помоги моему человеку установить вещи в каюте", — отдал я ему первое приказание. И то, что моему слуге стало бы на два утра работы, Фаддеев сделал в три приема» (2, 24—25).

В том, как Фаддеев расставляет вещи, сказывается особая, специфическая «домовитость» матроса. Гончаров отмечает, что, до того как новый человек проникнет в логику расположения предметов на корабле, «интерьер» кают кажется ему мрачным и неудобным, но как только в плавании обнаруживается целесообразность всего окружающего, корабль начинает восприниматься им как уютный и надежный дом. В открытом море корабль — и дом, и воплощение родины. В обыденном обслуживании этого

дома моряк отстаивает свою «малую землю» от стихий, а иногда и от военной опасности. Экспедиция, в которой участвовал Гончаров, помимо гласной и достаточно серьезной задачи изучения портов и колоний имела негласную дипломатическую миссию на Дальнем Востоке. В момент выполнения ею этой задачи разразилась война между Россией и Турцией, в которой на стороне Турции приняли участие Англия и Франция. Военный фрегат «Паллада» оказался перед возможностью нападения на него технически несравненно лучше оснащенных английских кораблей, и команда готова была сражаться до конца и взорвать судно. Заботы, связанные с военной ситуацией, Гончаров не отразил в книге, но показал, что ежедневная работа моряков сродни воинскому подвигу. Гончаров специально останавливается на смысле обычного явления морской жизни: аврала — коллективного труда, требующего напряжения сил всех и каждого и нередко сопряженного с опасностью для жизни. Труд и опасность будничны и нераздельны в этом быту. «Я не мог надивиться его деятельности, способностям и силе» (2, 77—78), — пишет о Фаддееве автор и далее отмечает в своем вестовом мужество, проявляемое народом и в странствиях и в труде, и верность долгу, типичные для человека из народа: «С этим же равнодушием он <...> смотрит и на новый прекрасный берег, и на не виданное им дерево, человека — словом, все отскакивает от этого спокойствия, кроме одного ничем не сокрушимого стремления к своему долгу — к работе, к смерти, если нужно» (2, 84).

Равнодушие матроса к экзотической природе не есть выражение обломовского отношения к непривычным явлениям, охарактеризованного Гончаровым в «Сне Обломова». Моряк привык к необычайному, как к обыденному. Он не удивляется пальме и не любуется ею, так же как крестьянин, косящий траву, не любуется цветами. Работа, служба, всегда требующая собранности, поглощает его, и его сдержанность при созерцании экзотических чудес, так же как и при смертельной опасности, определяется сосредоточенностью, занятостью или готовностью к труду.

Гончаров отмечает в матросах вместе с тем и черты, роднящие их с Захаром — крепостным «человеком» Обломова. Матросы вовсе не «идеальные», особенные от природы люди, но их служба развивает в них лучшие черты характера — мужество, волю, сознание своего долга, трудолюбие, честность, тогда как самое положение дворового, его бесправие, бессмысленность и унизительность его труда разлагают его.

Точно так же, рисуя мужество и неутомимую деятельность офицеров, Гончаров подчеркивает, что эти люди воспитаны условиями службы на море и закалены ими. И в смелых, деятельных моряках писатель готов подчас обнаружить «рудименты» обломовщины, но склонность к лени или сибаритству не сковывает их волю, а лишь придает им милую простоту и непосредственность.

О лейтенанте Бутакове Гончаров писал своим друзьям Языковым: «Он весь век служил в Черном море, — и не даром: он великолепный моряк. При бездействии он апатичен или любит приткнуться куда-нибудь в уголок и поспать; но в бурю и вообще в критическую минуту — весь огонь <...> Он второе лицо на фрегате, и чуть нужна распорядительность, быстрота, лопнет ли что-нибудь, сорвется ли с места, потечет ли вода потоками в корабль — голос его слышен над всеми и всюду, а быстрота его соображений и распоряжений изумительна».[13]

Здесь мы сталкиваемся с мотивом, который проходит через всю книгу очерков «Фрегат „Паллада"»: смелость и энергия моряков — и матросов, и командиров — определяется целесообразностью и важностью стоящих перед ними задач. Такая трактовка природы подлинного героизма прекрасно вязалась с антиромантической тенденцией, пронизывающей очерки.[14]

Говорит ли писатель о преимуществах паровых двигателей перед парусами и об архаичности красивых, но технически не современных и обреченных на «вымирание» парусных судов, опровергает ли ходячие представления о романтике морской жизни и о природных явлениях на экваторе, подтрунивает ли над эстетическим отношением к экзотике дальних стран своих друзей — поэтов А. Майкова и В. Бенедиктова, — всюду как бы слышится голос Адуева-старшего, произносящего свое любимое: «Закрой клапан!». Но в отличие от дюдяшки Адуева, устраняющегося от вмешательства в дела юноши и от ответственности за его будущее, «апатичный» Гончаров «заманивает» читателя в мир подлинного героизма, призывает к непоказной серьезной любознательности. Он как бы берет молодого читателя с собою в плаванье и приобщает к будням корабельной жизни, раскрывая их простую, но подлинную значительность. Наслаждаясь освобождением от рутины петербургской жизни («Дни мелькали, жизнь грозила пустотой, сумерками, вечными буднями <...> Зевота за делом, за книгой, зевота в спектакле, и та же зевота в шумном собрании и в приятельской беседе!» — 2, 14), вдыхая кислород труда и опасности, он спешит поделиться впечатлениями с молодыми соотечественниками, внушить им необходимость испытать и закалить себя. При этом он раскрывает общечеловеческое значение дальних путешествий и неразлучных с ними опасностей и трудностей. Каждая экспедиция входит в историю цивилизации, в бесконечную цепь подвигов человека во имя постижения вселенной. В XIX в., когда социальный прогресс, развитие науки и техники приобрели невиданные до того темпы, познание родной планеты — Земли — вступило, как думает Гончаров, в новую фазу. «„Космос!" Еще мучительнее прежнего хотелось взглянуть жи-

---

[13] Литературное наследство, т. 22—24. М., 1935, с. 377—378.

[14] См.: *Энгельгардт Б.* Путевые письма И. А. Гончарова из кругосветного плавания. — Там же, с. 309—343.

выми глазами на живой космос» (2, 14); «Скорей же, скорей в путь! Поэзия дальних странствий исчезает не по дням, а по часам. Мы, может быть, последние путешественники, в смысле аргонавтов: на нас еще, по возвращении, взглянут с участием и завистью» (2, 17), — пишет он, передавая мысли, заставившие его отбросить все сомнения и решиться участвовать в плавании фрегата «Паллада». Гончаров, конечно, не предвидел, что через несколько десятилетий развернется героическая всемирная эпопея завоевания Северного полюса новыми аргонавтами, но он выражал настроения, воспитывавшие деятелей для подобных свершений. Вот почему «Фрегат „Паллада"» вскоре после своего появления вошел в круг любимого чтения юношества. Размеренная жизнь мореплавателей во время пребывания корабля в тихих водах напоминала писателю быт «степной деревни», т. е. среднерусских захолустных мест (ср. у Тургенева «Степной король Лир»). Однако для Гончарова вся прелесть корабельной жизни тем и определялась, что за ее внешним спокойствием и однообразием стояла неутомимая деятельность, отдых был подготовкой к моментам напряжения всех сил, всех способностей, которые были часты во время плаванья и к которым члены экипажа всегда были готовы.

Гончаров наблюдал с интересом и вниманием и другую сторону быта моряков: замкнутая жизнь команды, регламентированный и четко организованный строй которой отражал многие существенные черты бытия русского общества, постоянно приходила в соприкосновение с мировой жизнью в ее разнообразных проявлениях. Уже в «Обыкновенной истории» Гончарова выявился его интерес к социально-исторической проблеме прогресса. Эта проблема должна была занять также важное место в кругу вопросов, поставленных в романе «Обломов».

Во время кругосветного путешествия Гончаров впервые и с исключительной для человека его времени ясностью увидел, что социальные перемены, ломающие вековые отношения в России, происходят на фоне изменения мировой политики и самого характера взаимоотношений между странами. Океан не разделяет народы, а соединяет их. Он становится большой дорогой, по которой курсируют суда крупных промышленных стран Европы, в поисках сырья и рабочих рук распространяющих свои торговые представительства, а в случае необходимости готовых применить и военную силу для подчинения народов Африки и Азии.

Горячий сторонник европейской цивилизации, порой недооценивающий завоевания культуры Востока, Гончаров сменяет тон добродушной иронии, в котором он преимущественно ведет повествование, на лирический, с пафосом выражая свою уверенность в том, что предприимчивость, бесстрашие и технический гений современного человека в конечном счете принесут человечеству благо, а не порабощение, что промышленный век не уничтожит человечности. Героев-мечтателей на морских путях сме-

нили простые люди, специалисты: «Я вспомнил, что путь этот уже не Магелланов путь, что с загадками и страхами справились люди. Не величавый образ Колумба и Васко де Гама гадательно смотрит с палубы в даль, в неизвестное будущее: английский лоцман, в синей куртке, в кожаных панталонах, с красным лицом, да русский штурман, с знаком отличия беспорочной службы, указывают пальцем путь кораблю...» (2, 16) — заявляет писатель, начиная свои очерки, и уже в этих вводных абзацах возникает эпический образ человека нового времени, занимающего скромное место среди других специалистов-тружеников, но несущего в себе героическое начало. Этот образ, воплощенный в фигурах русских матросов и офицеров, объективно противостоит в книге образам снующих по всему миру в поисках наживы и бесцеремонно насаждающих свой образ жизни английских купцов.

3

Путешествие и работа над очерками, в которых осмыслены «уроки» плавания на фрегате «Паллада», имели исключительно большое значение для творчества Гончарова в целом и для окончательного оформления замысла романа «Обломов» в частности.

Вера в потенциальную силу народа, в его «богатырство» была необходима Гончарову для того, чтобы завершить свою трагическую книгу об умирании воли, «затухании» личности, гибели дарований в безвоздушном пространстве рабства и барства, бюрократического бездушия и эгоистического делячества.

Рисуя формирование юного дворянина в Обломовке, Гончаров особое внимание уделяет отношению обломовцев к знанию и к обучению. Захолустные помещики понимают, что без образования дворянин не может уже занять «подобающего» места в обществе. Они уверены. что Илюша Обломов, потомственный дворянин, наследник имения, имеет право на особое положение. На образование и труд, без которого оно невозможно, они смотрят как на неприятную необходимость, формальное препятствие на пути к тому «особенному» положению, которое должен занять их сын. Как подлинные рабовладельцы, они считают, что на труде вообще стоит клеймо рабства и что праздность и покой есть признак счастья и высшей породы. Эту мораль с детства прочно усваивает герой романа.

Главе IX первой части романа, т. е. знаменитому «Сну Обломова», рисующему идеальную и утопичную по своему совершенству и полноте картину патриархально-крепостнического существования, предшествует многозначительный, хотя и обыденный, не двигающий действия эпизод: Захар, оказавшийся между двух огней — хозяином дома, требующим, чтобы Обломов освободил квартиру, и барином, который приказывает ему «уладить» это дело «как-нибудь», пытается воздействовать на Обломова,

уговорить его согласиться на переезд: «Я думал, что другие, мол, не хуже нас, да переезжают, так и нам можно. . .» — робко выдвигает он «ободряющий» аргумент. Эта фраза Захара взрывает апатичного Обломова.

«— Другие не хуже! — с ужасом повторил Илья Ильич <. . .> Обломов долго не мог успокоиться <. . .> Он в низведении себя Захаром до степени *других* видел нарушение прав своих на исключительное предпочтение Захаром особы барина всем и каждому» (4, 91—92). Огорченный Обломов читает Захару длинную нотацию, в которой заключается мудрость, органически усвоенная им из всего уклада жизни Обломовки.

Обломов требует признания своей исключительности, рассматривает неумение трудиться (даже помешать угли в камине или надеть чулки), нежелание «беспокоиться» («кажется, подать, сделать — есть кому»), паразитизм («ни холода, ни голода никогда не терпел, нужды не знал, хлеба себе не зарабатывал и вообще черным делом не занимался» — 4, 96) как свидетельство принадлежности к высшему, «особенному» сорту людей — господам. «Черное дело», труд, за счет которого должен, «не беспокоя себя», в полном довольстве существовать барин, — доля и долг крестьянина. Характерно, что именно перед своим крепостным Обломов с особенным жаром утверждает свою исключительность. Захар, как и Обломов, вырос в Обломовке. Их отношения — сколок и элемент отношений барина и крепостного. Проникновение в сознание Захара «петербургского» понятия о том, что каждый человек должен существовать по общему для всех стереотипу, представляется Обломову потрясением всех устоев жизни.

Претендуя на положение «особенного человека» — барина, Обломов вместе с тем считает себя благодетелем народа, в частности благодетелем Захара. Правом считаться благодетелем своих крестьян «рутинная» крепостническая идеология наделяет помещика независимо от его личных качеств и поступков. Поэтому Обломов искренне верит в неблагодарность Захара, сравнившего своего барина с «другими». «Увещевая Захара, он глубоко проникся <. . .> сознанием благодеяний, оказанных им крестьянам, и последние упреки досказал дрожащим голосом, со слезами на глазах» (4, 97). «Право» помещика на «звание» отца (отец — единственный, ни с кем не сравнимый человек) и благодетеля крестьян, по «обломовской» системе представлений, не зависит от того, оказал ли на самом деле барин «милость» крепостному или только помечтал об этом: «. . . для вас я посвятил всего себя, для вас вышел в отставку, сижу взаперти <. . .>» (4, 98). «А я еще в плане моем определил ему особый дом, огород, отсыпной хлеб, назначил жалованье! Ты у меня и управляющий, и мажордом, и поверенный по делам!» (4, 97) — упрекает Обломов Захара. Крепостной «обломовец» Захар не сомневается в правах барина, в законности и естественности его власти и праздности, но он не может, подобно своему помещику, полностью оторваться от

реальности. Слишком непосредственно он испытывает на себе трудности подлинной действительности, страдая от прихотей барина, терпя лишения и ощущая бесперспективность своего труда: «Особый дом, огород, жалованье! — говорил Захар <...> Мастер жалкие-то слова говорить <...> Вот тут мой и дом, и огород, тут и ноги протяну! — говорил он, с яростью ударяя по лежанке. — Жалованье! Как не приберешь гривен да пятаков к рукам, так и табаку не на что купить, и куму нечем попотчевать!» (4, 98).

Это столкновение Обломова и Захара лаконично и полно, почти символически, несмотря на свою бытовую конкретность, передает существо их отношений, а во многом и сущность характера Обломова. Герой романа прошел известную эволюцию, прежде чем оказался на своей удобной и запущенной петербургской квартире. Детство, проведенное в Обломовке, приучило его к положению «центральной» по самому своему происхождению особы. Обучение в пансионе и университете поставило Обломова на время в один ряд с другими студентами, принудило хоть и лениво, но все же учиться. Обломов мечтал о выдающемся положении и на официальном, служебном поприще и в жизни петербургского дворянского общества. Но для того чтобы занять в Петербурге с детства «предопределенное» ему, по понятию Обломовки, «особенное» место, ему нужно было «победить» «других» — конкурентов, доказать свое перед ними превосходство.

Вступать в соревнование, делать усилия, «беспокоить себя» и, главное, подменять свое «исконное первородство» заработанным — не в натуре Обломова. Поездка за границу ради созерцания шедевров искусства, о которой он мечтает, более соответствует его сибаритским привычкам. Обломов и друг его детства Штольц надеются путешествовать вместе, но разночинец Штольц в духе «петровской» традиции поездку в Европу прежде всего хочет использовать для самообразования. Оказавшись в Германии, он посещает университеты. Обломов так и ограничивается мечтами о вояже. От «запутанной» ситуации периода своих «молодых порывов» Обломов возвращается на новом этапе к исходному положению: свое превосходство он утверждает перед крепостным «человеком», который по самому своему положению в обществе не может подвергнуть сомнению основательность претензий барина.

Рассказывая о воспитании своего героя, Гончаров специально останавливается на вопросе о влиянии на него фантастики, фольклорного и литературно-романтического элементов. Это влияние он считает вредным, расслабляющим. Автор противопоставляет мечтательность и романтическую фантастику разумной деятельности, которая, как ему представляется, должна опираться на рационалистическую мысль и реальный опыт. Сказки и легенды, в которых богатырь побеждает врагов без большого труда при содействии волшебных помощников или божествен-

ного провидения и которыми, заботливо охраняя барчонка от всех грустных и тревожных «впечатлений», «потчевала» Обломова няня, не только не пробудили в нем энергию, но укрепили его склонность к сибаритству.

Рисуя в «Сне Обломова» идиллию существования патриархально-крепостной деревни, Гончаров подчеркивает эпический характер этой жизни. Он говорит о гомерических трапезах господ, их гомерическом смехе по поводу собственных наивных шуток, об их богатырском телосложении, здоровье, даже сравнивает старую деревенскую няню-сказительницу с Гомером, но при этом Обломовка рисуется как сонное царство, а обломовцы — как зачарованные спящие богатыри. Самого Илью Ильича Обломова Гончаров наделяет и задатками «богатырства» (высокий рост, румянец во всю щеку, природное здоровье) и чертами болезненности. В Обломове есть нечто от богатыря, болезнью прикованного к месту и обреченного на неподвижность (образ былины, начинающей цикл былин об Илье Муромце).

Эта аналогия, возникающая в подтексте романа, имела большое значение в общей его проблематике. Обломов принадлежит определенной эпохе, это барин — социальный тип, до конца выразивший свое существо, но он же и воплощение загубленных, уснувших без применения душевных качеств и дарований.

Каковы же дарования Обломова и что в его лице теряет общество? Обломов от природы наделен живым умом, он человек чистый, добрый, правдивый, кроткий. Воспитанный в традициях барского самоуправства, он все же мягок в обращении с людьми, ниже его стоящими на общественной лестнице. Он способен к самоанализу и самоосуждению, чувство справедливости живет в нем, вопреки эгоизму, в котором он погряз. Так, «пристыдив» Захара за уподобление его — барина — «другим», Обломов задумывается, у него настает «одна из ясных сознательных минут в жизни»: «Ему грустно и больно стало за свою неразвитость, остановку в росте нравственных сил <...> В робкой душе его выработывалось мучительное сознание, что многие стороны его натуры не пробуждались совсем, другие были чуть-чуть тронуты, и ни одна не разработана до конца» (4, 100). Эта неразработанность хороших качеств Обломова связана с его положением помещика, с тем что в усовершенствовании своих способностей Обломов не испытывает подлинной необходимости. Гончаров демонстрирует это, рисуя, как посреди мучительного самоанализа Обломов «нечувствительно», незаметно для себя сладко засыпает.

Желая блага своим крестьянам, герой романа не идет далее намерения составить план благоустройства своего имения и лично провести его в жизнь. Обломов считает, что благодетельствует Захару, и он действительно привязан к своему старому слуге, но беда состоит в том, что в его отношении к этому постоянному спутнику его жизни сказывается тот отрыв от действительности, то непонимание реальных обстоятельств и условий, которое ему

присуще. Он мыслит традиционно, не пересматривает ничего из усвоенных им с детства привычек и стереотипов. Отсюда инфантильность многих его представлений, с одной стороны, и их архаичность — с другой.

В эпоху, изображенную в романе, помещик не мог уже существовать и рассчитывать на стабильный доход с имения, совершенно не вникая в экономику сельского хозяйства, не понимая различия между барщиной и оброком. Если бы не вмешательство Штольца, арендовавшего Обломовку, хозяин имения несомненно разорился бы.

С детства привыкший пользоваться услугами Захара, считать его придатком к собственной особе, Обломов не замечает, что круг его взаимоотношений со слугой замкнулся и что в этом замкнутом круге он — барин — оказался более зависимым от своего крепостного, чем последний от него. Добролюбов констатирует этот факт и отмечает, что Обломов «не только положения своих дел не понимает <...> он и вообще жизни не умел осмыслить для себя. В Обломовке никто не задавал себе вопроса: зачем жизнь, что она такое, какой ее смысл и назначение? <...> Идеал счастья, нарисованный им Штольцу, заключался ни в чем другом, как в сытной жизни <...> в халате, в крепком сне <...> Рассудок Обломова так успел с детства сложиться, что даже в самом отвлеченном рассуждении, в самой утопической теории имел способность останавливаться на данном моменте и затем не выходить из этого statu quo, несмотря ни на какие убеждения».[15]

Вместе с тем глубокий внутренний консерватизм идеалов делает Обломова способным почувствовать уязвимые стороны нового буржуазного уклада. Принимая без сомнений и вопросов привычный образ жизни, несправедливость которого в преддверии 60-х гг. стала уже «притчей во языцех», Обломов рассматривает для себя — барина — труд, деятельность в качестве своего рода подвига, самоотречения, требующих объяснения и оправдания.

Став чиновником, он не мог выполнять своих служебных обязанностей, не поняв их общего смысла, не поверив в целесообразность, необходимость того, что делается в департаментах.

У Штольца идея собственного благополучия неотделима от мысли о труде. Желание отвоевать достойное место в жизни, пользоваться уважением, получить доступ в высший социальный слой — достаточный импульс, чтобы побудить его к действию. Вместе с тем существование без труда и борьбы ему кажется неинтересным. С детских лет Штольц полон задора. Уходя из дома в чужой и незнакомый мир, он обещает отцу, что будет иметь большой дом в Петербурге, и добивается этого. Его не смущает, что в доме этом он не живет, вечно путешествуя, вечно занятый делами и хлопотами. Вопрос о смысле жизни ему не приходит

---

[15] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. в 9-ти т., т. 4. М.—Л., 1962, с. 319—320.

в голову, пока он действует на собственное благо и на пользу практического дела, которому себя посвятил.

Обломова, напротив, проблема смысла жизни не волнует, когда он предается привычному сибаритству, прозябанию. По усвоенным им с детства понятиям, бездеятельная «счастливая» жизнь помещика сама по себе есть знак высшего нравственного качества человека и высшего общественного его достоинства. В Обломовке не личные способности или энергия, а происхождение человека определяли его жизненную стезю, и если для безродного бедняка самое его рождение — несчастье, если он должен «искупить» низкое свое происхождение, совершая военные подвиги, трудясь, выслуживаясь, чтобы хоть отчасти приблизиться к высшему, дворянскому кругу, то столбовой, «настоящий» дворянин, не подтверждая поступками своего права на уважение общества, не только не роняет своего достоинства, но в глазах традиционно, патриархально настроенной провинциальной среды лишь поддерживает свое соответствие «идеалу» — стереотипу барина. Обломов вполне разделяет эти представления. Поэтому необходимость «утруждать себя», проявлять энергию, делать усилия в применении к его личности должна, как ему кажется, быть доказана, обоснована. Из этой ложной посылки возникает, тем не менее, разумное критическое требование аналитической оценки смысла того труда, который предлагает личности общество, и добротности той новой системы отношений, в которую оно его вовлекает. Старые феодально-крепостнические отношения Обломов не расценивает как систему, подлежащую осмыслению. Со свойственным ему консерватизмом мышления он воспринимает быт Обломовки как норму, «жизнь» вообще, но зато новую жизнь не принимает без критики.

Обломов не без основания думает, что вставать с постели и «беспокоить себя» ради того, чтобы, уподобившись толпе петербургских чиновников, ехать в Екатерингоф на гулянье, — не имеет смысла. На слова Штольца, упрекающего его в лени, уходе из общества, Обломов возражает: «Не нравится мне эта ваша петербургская жизнь! <...> вечная беготня взапуски, вечная игра дрянных страстишек, особенно жадности <...> послушаешь, о чем говорят, так голова закружится, одуреешь. Кажется, люди на взгляд такие умные, с таким достоинством на лице, только и слышишь: „Этому дали то, тот получил аренду“ <...> Скука, скука, скука! <...> Чего там искать? интересов ума, сердца? Ты посмотри, где центр, около которого вращается все это: нет его, нет ничего глубокого, задевающего за живое. Все это мертвецы, спящие люди, хуже меня эти члены света и общества! Что водит их в жизни? Вот они не лежат, а снуют каждый день, как мухи <...> а что толку? <...> Отличный пример для ищущего движения ума! Разве это не мертвецы? <...> Ни искреннего смеха, ни проблеска симпатии!» (4, 179—180).

На все эти обличения Штольц может возразить только, что

не раз уже слышал от Обломова подобное. Но на вопросы, поставленные перед ним Обломовым, он не может дать ответа. По сути дела он считает «нормой» жизнь буржуазно-делового Петербурга, столь же некритично воспринимая ее, как Обломов — быт крепостной деревни.

Первая часть романа со «Сном Обломова» в центре рисовала героя, отказавшегося от какой-либо деятельности, погруженного в лень и мечты. Его состояние казалось «тотальным», судьба — естественно вытекающей из предпосылок начала его жизни, завершившей свой цикл.

Звонкий хохот Андрея Штольца, который стал невольным свидетелем препирательства Захара и его барина, не желающего просыпаться, завершает первую часть романа. В этой части, как отмечает современный исследователь, использующий терминологию Гегеля, «сложилась ситуация *отсутствия ситуации*».[16]

Вторая часть романа начинается обстоятельным, хотя лаконично и сухо написанным рассказом об особенном, русско-немецком, деловом воспитании Штольца. В этих главах Гончаров сопоставляет идеалы, порожденные сословно-феодальным строем русского общества, с расхожей моралью немецкого бюргерства. Он видит полярную противоположность этих подходов к жизненным целям и, утверждая ограниченность «немецкого» представления о назначении человека, все же считает традиционно принятый в русском обществе идеал дворянского образа жизни, барства более устарелым и обреченным.

Формирование Штольца в борениях «русского» и «немецкого» идеала рисуется в романе как удачно, по случайному стечению обстоятельств, «поставленный» самой жизнью опыт, в результате которого возникла гармоническая и сильная личность деятельного склада. «Чтоб сложиться такому характеру, может быть, нужны были и такие смешанные элементы, из каких сложился Штольц. Деятели издавна отливались у нас в пять, шесть стереотипных форм, лениво <...> прикладывали руку к общественной машине и с дремотой двигали ее по обычной колее <...> Но вот глаза очнулись от дремоты, послышались бойкие, широкие шаги, живые голоса... Сколько Штольцев должно явиться под русскими именами!» — восклицает писатель (4, 171).

Следует отметить, что хотя деятельный его герой и выступает под немецким и весьма симпатичным (Штольц означает «гордый») именем, но он, как подчеркивается в романе, во многом похож на свою русскую мать и лишь закален и приучен к системе в труде строгим и методичным отцом-немцем. Поэтому Штольц понимает, что «в основании натуры Обломова лежало чистое, светлое и доброе начало», способен понять погубленные барскими привычками творческие задатки «этого простого, нехитрого, вечно доверчивого сердца» (там же).

---

[16] *Пруцков Н. И.* Мастерство Гончарова-романиста, с. 92.

Если Обломов рисуется в романе как «итоговый», исторически уходящий, переживающий свои сумерки тип носителя дворянской культуры, то Штольц представляет людей новой эпохи, деятельных разночинцев, развивающих промышленость, содействующих перестройке русской жизни и чающих от этой перестройки блага для себя и для общества.

Намек на то, что люди, подобные Штольцу, двинут общественную машину по новой колее, ясно говорит о том, что деятельность Штольца, хотя и служившего успешно, но к началу романа уже ушедшего в отставку, имеет все же некоторую связь с политическими надеждами второй половины 50-х гг.

Недаром в «Что делать?», рисуя «новых людей» — революционеров, строивших свою жизнь в соответствии со своими убеждениями, Чернышевский учился у Гончарова и полемизировал с ним.

Появление Штольца в конце первой части романа разрушает покой сонного царства в квартире Обломова. Во второй части встает вопрос о путях прогресса русского общества. Штольц призывает Обломова скинуть чары сна, и Обломов задает ему коварные вопросы о конечном смысле деятельности. Эти вопросы и последовательная критика Обломовым побуждений, движущих энергией современных людей, заставляют Штольца воскликнуть: «Ты философ, Илья!», — а затем, когда Обломов развернул перед ним идиллические картины помещичьей жизни, заявить: «Да ты поэт, Илья!». Так впервые в романе обозначаются черты Обломова, роднящие его с дворянскими интеллектуалами, «лишними людьми», разнообразные типы которых были до того созданы русской литературой. Штольц напоминает Обломову о замыслах его юности: «служить, пока станет сил, потому что России нужны руки и головы для разработывания неистощимых источников (твои слова); работать, чтоб слаще отдыхать, а отдыхать — значит жить другой, артистической, изящной стороной жизни, жизни художников, поэтов <. . .> „Вся жизнь есть мысль и труд“, — твердил ты <. . .> Помнишь, ты хотел после книг объехать чужие края, чтоб лучше знать и любить свой?» (4, 181, 184, 187) — так мы узнаем об идеалах, которым поклонялся в юности Обломов и от которых обратился к старым, традиционным взглядам своей среды, отказавшись одновременно и от труда и от мысли.

Из уст Штольца читатель получает и готовый термин для обозначения той силы, которая толкнула Обломова на отказ от деятельности. Сложному конгломерату социальных причин, вызвавших паралич творческих сил героя, он дает название «обломовщина». Значение этого термина всячески подчеркнуто в тексте романа, но точного определения его не дается. Автор как бы побуждает читателя дать эти определения самостоятельно. Потому-то, отвечая на его вызов, Добролюбов озаглавил свою статью «Что такое обломовщина?».

К тому времени, когда Штольц произносит приговор образу жизни своего друга, читатель уже подготовлен к этому. Он уже знаком с Обломовкой и ее обитателями, видел времяпрепровождение Обломова, в первой части романа пролежавшего целый день в постели, не умывшегося и не сумевшего самостоятельно даже застегнуть пуговицу на рубашке. Он узнает и о традиционных идеалах, завладевших сонным и обленившимся умом Обломова. Таким образом, обломовщина явственно воспринимается как помещичья праздность, возведенная в степень идеала. Именно такой смысл вкладывает в это слово Штольц, обогащая его также и сознанием разлагающего влияния подобного образа жизни и подобного идеала на личность. Добролюбов «дополнил», опираясь на текст романа, содержание понятия «обломовщина», истолковав его как обозначение крайней грани разлада между словом и делом, идеалом и жизнью, которым характеризуется типовое поведение дворянского обличителя — «лишнего человека». При этом Добролюбов не делал особенного упора на обстоятельства политической и социальной жизни, объясняющие отказ критически мыслящего дворянина от активного проведения мыслей об общественном благе в жизнь. Вследствие этого он и смог так определенно и категорично поставить в один ряд с Обломовым Печорина и Бельтова.

Между тем в романе проблема состояния общества как целостной системы и влияния его на активность личности является важнейшим социологическим и психологическим аспектом содержания. Исповедь Обломова Штольцу о том, каким образом произошло его «угасание», является обвинительным монологом против современного общества: «...жизнь моя началась с погасания <...> Начал гаснуть я над писаньем бумаг в канцелярии; гаснул потом, вычитывая в книгах истины, с которыми не знал, что делать в жизни <...> Даже самолюбие — на что оно тратилось? <...> Чтоб князь П* пожал мне руку? А ведь самолюбие — соль жизни! Куда оно ушло? Или я не понял этой жизни, или она никуда не годится <...> Двенадцать лет во мне был заперт свет, который искал выхода, но только жег свою тюрьму, не вырвался на волю и угас» (4, 190—191).

Таким образом, обломовщина предстает не только как следствие дворянского паразитизма, — хотя этот аспект ее содержания имеет первостепенное значение в романе, — но и как выражение общественного неустройства, порождающего апатию, ослабление творческой энергии членов общества.

«Исповедь» Обломова, придавшая слову «обломовщина» столь многозначительное и зловещее звучание, не нарушила общего хода действия второй части романа. Удрученный аргументами своего друга Штольц, однако, возражает ему: «Я не оставлю тебя так, я увезу тебя отсюда, сначала за границу, потом в деревню <...> перестанешь хандрить, а там сыщем и дело...» (4, 191).

В «уменье охватить полный образ предмета, отчеканить, из-

ваять его» Н. А. Добролюбов видит «сильнейшую сторону таланта» Гончарова.[17] В первой части романа образ обломовщины «отчеканен» и «изваян», во второй части ему дано объяснение, но вместе с тем «законченность» и грозная сила этого явления как бы подвергаются сомнению. Как это было в «Обыкновенной истории», во второй части «Обломова» внезапный поворот повествования открывает новое «колено» сюжета, приносит неожиданное развитие событий. Обломов, который не мог решиться выйти из дому на прогулку, соглашается ехать за границу, выправляет паспорт, покупает все, что необходимо для поездки в Париж. После такого резкого перелома в поведении героя читатель, настроившийся на то, что ему будут рассказаны приключения героя за границей, узнает, что Обломов никуда не поехал, и вновь обманывается в своих ожиданиях, узнав, что герой не погрузился в привычную лень, а напротив — воодушевлен, подтянут, энергичен и увлечен юной Ольгой Ильинской. Это-то увлечение, а не привычная инерция, помешало ему уехать в Париж. Мало того, за короткий промежуток времени, который пропускает в своем рассказе автор, Захар — верный слуга и постоянный спутник Обломова — успевает жениться. Ситуация резко изменилась — и изменилась совсем не так, как этого мог бы ожидать читатель. Развертывается «тургеневский» сюжет, роман «слабого» героя с девушкой сильного характера и твердой воли. Существенное отличие этого эпизода «Обломова» от романов Тургенева коренится в том, что в произведениях последнего исходной ситуацией является встреча идеолога с ищущей «научения» юной душой, «сюжет пропаганды», по термину Добролюбова, и лишь в конечном счете обнаруживается «слабость» героя, его неумение ответить на высокие запросы жаждущей подвига юной энтузиастки.

В «Обломове» слабость героя сознается любящей его женщиной с самого начала. Не учителя и старшего друга, а объект приложения своей энергии видит Ольга в любимом ею человеке, она хочет руководить мужчиной, возродить его. Если тургеневские женщины требуют от своего избранника способности на подвиг, на конфликт со средой, Ольга предъявляет к Обломову вполне практические и простые требования. Главное из них — упорядочить свое состояние. Это требование вынуждает Обломова заняться делом, хлопотать, вникать в документы, подсчитывать и проверять. Он не может принудить себя к такому образу жизни. К тому же любовь их, которая развилась летом, на даче, при возвращении осенью в город блекнет и увядает. Подобно Александру Адуеву, Обломов любит возвышенно, поэтично, но отвлеченно. В любви героев выражаются их характеры. Обломов проявляет свою поэтическую натуру и неприспособленность

---

[17] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. в 9-ти т., т. 4, с. 310. О значении понятия «обломовщина» у Гончарова—Добролюбова см.: *Цейтлин А. Г.* И. А. Гончаров. М., 1950, с. 172—175.

к жизни, свою деликатность, правдивость, но и эгоистическую трусость. Ольга — пытливый ум, женское самоотвержение и юношескую самоуверенность. Ее волевой нажим в конечном счете утомляет героя, и со свойственной ему чуткостью он начинает ощущать рационалистическое начало, «заданность» их отношений. Вдали от цветущего пригорода, в деловом осеннем Петербурге Обломова начинают преследовать практические вопросы, его обступают страх перед собственной решимостью и опасения, как бы предполагаемая свадьба не подверглась огласке (ср. в «Женитьбе» Гоголя: «Не говорил ли: не затевает ли, дескать, барин жениться?»).

Если вторая часть романа заканчивается любовным объяснением Обломова и Ольги в разгар лета, то третья, повествующая об увядании чувств героев и их разрыве, заканчивается снегопадом на Выборгской стороне, болезнью героя и появлением в его жизни новой женщины — Агафьи Матвеевны. Уже в образе Александра Адуева Гончаров показал, что патриархальная дворянская культура, сохраняющая и консервирующая устарелые литературные формы и этико-психологические комплексы, «узаконивает», с одной стороны, сентиментально-романтическую, отвлеченно-целомудренную любовь как норму отношений дворянина с возлюбленной «своего» круга и, с другой — грубо чувственную «барскую любовь» в отношении к крестьянке и вообще женщине низшего сословия. Когда Александр Адуев после ряда любовных неудач возвращается в деревню, его заботливая мать берет из деревни и определяет «ходить за барином» приглянувшуюся ему крепостную девушку.

В своих отношениях с Ольгой Обломов проявляет предельную деликатность, с Агафьей Матвеевной вскоре после знакомства с нею его свяжет «барская любовь».

Дом на Выборгской стороне, хозяйкой которого является Агафья Матвеевна, — последнее прибежище героя — новая замена Обломовки, воплощение житейского застоя, в котором суждено окончательно погрязнуть Илье Ильичу (первой «заменой» Обломовки была квартира на Гороховой).

Завершив в третьей части романа повествование о возвышенной любви героя, выявившей его несостоятельность, Гончаров вводит в свой роман совершенно новый сюжет. В жизни Обломова происходит поворот, он попадает в иную ситуацию. Сюжет, развертывающийся в последней части романа, был широко распространен в литературе 40-х—начала 50-х гг. Но у Гончарова этот привычный и ставший уже знаком определенной идеи сюжет приобрел совершенно неожиданный смысл. Чувство Обломова к Агафье Матвеевне зарождается в одно время с угасанием любви к Ольге. Поверяя Штольцу свою мечту об идеальной помещичьей жизни, Обломов видел рядом с собою прекрасную женщину — жену (впоследствии в этой роли ему воображалась Ольга), но высокая любовь даже в его мечтах могла совмещаться

с «барской любовью». Обломов развертывает перед Штольцем поэтическую картину воображаемой счастливой жизни: летний вечер, прогулка в поле с гостями, родные поля, женщины-крестьянки идут с сенокоса. «Одна из них, с загорелой шеей, с голыми локтями, с робко опущенными, но лукавыми глазами, чуть-чуть, для виду только, обороняется от барской ласки, а сама счастлива... тс!.. жена чтоб не увидела, боже сохрани!» (4. 186).

Вдова Пшеницына тоже производит впечатление на Обломова простой, здоровой красотой. Как в своей мечте, он и в реальности замечает голую шею и локти простой женщины и легко отваживается в отношении ее на «барскую ласку», не встречая сопротивления. Таким образом, если в Ольге Обломов видит воплощение своего идеала невесты, будущей жены, то в Агафье Матвеевне Пшеницыной он находит, хотя и не сознает этого вполне, идеал предмета «барской любви».

В первой части романа Обломов выступает как единственное средоточие повествования. Его образ сопоставлен с маскообразными обезличенными призраками чиновничьего Петербурга и сложно соотнесен с образом Захара, противостоящего ему в социальном плане и подобного ему как воплощение обломовщины. Во второй и третьей частях Обломов последовательно сопоставлен со Штольцем социально и психологически (Штольц — деятельный разночинец) и с Ольгой Ильинской (как натура пассивная и консервативная с активной, ищущей, смелой личностью).

В четвертой части романа Обломов приходит в соприкосновение с новой социальной средой. Субъективно он воспринимает свою жизнь на Выборгской стороне как возвращение к укладу быта Обломовки, но фактически он попадает в новый мир — мир петербургского среднего чиновничества и мещанства.

Если в первой части читателя окружала обломовщина в разных ее проявлениях, если во второй и третьей частях писатель уделил немало внимания силам, пытающимся разорвать заколдованный круг обломовщины, освободить героя от ее «чар», то в последней части он обращается к изображению низшей социальной среды и находит в ней деятельные характеры, людей, на труде которых держится и основывается уют, тепло и изобилие патриархальной жизни. В «Сне Обломова» крестьяне, трудящиеся в поле, были показаны издали, как в перевернутом бинокле, в четвертой части — физический труд, неутомимая деятельность ради достатка и благополучия семьи рисуется крупным планом. Писатель различает предприимчивость мелкого хищника, «братца» Агафьи Матвеевны, чиновника — взяточника и афериста — и честный, благородный, хотя и простой труд самой Пшеницыной и ее помощницы Анисьи, жены Захара. Об энергичной и умной Анисье Гончаров говорит в тех же выражениях, при помощи которых характеризовал матросов в книге «Фрегат „Паллада“». Он пишет о ее «цепких», никогда не устающих руках,

о ее заботливости, о молниеносной быстроте ее движений. Забота Анисьи об окружающих, о хозяйстве, которое на нее возложено, сродни толковой распорядительности моряков, сознающих необходимость своего труда и с неукоснительной добросовестностью выполняющих свои обязанности.

Эта сознательная и умная трудовая активность Анисьи сближает ее с хозяйственной вдовой Пшеницыной, делается основой их дружбы и взаимного уважения. Обе женщины смотрят на многообразное хозяйство дома Пшеницыной как на серьезное, важное дело. Кажется, что скромный, но теплый и по-своему привлекательный дом Пшеницыной, как корабль, пойдет ко дну, если хозяйка или Анисья ослабят свои усилия. Писатель и сравнивает дом Пшеницыной с кораблем среди потока — ковчегом.

В главах, изображающих жизнь Обломова на Выборгской стороне, Гончаров, как поэт, раскрывает высокое этическое значение женской заботы о семье и домашнего женского труда. Своеобразно развивая и переосмысляя ситуации «Женитьбы» Гоголя, Гончаров дал Пшеницыной имя гоголевской невесты — «Агафья», но ей же он придал отчество «Матвеевна», совпадающее с отчеством его собственной матери. Можно предположить, что это совпадение не является случайностью. Некоторые детали жизни Пшеницыной в романе близки к подробностям биографии матери писателя (раннее вдовство, хозяйственность, заботы о детях, преданность барину Н. Н. Трегубову и т. д.). Образ Пшеницыной овеян авторской симпатией. Гончаров говорит о ней как об образцовой хозяйке, для которой ведение дома — призвание. Дружба ее с Анисьей «окрыляет» обеих женщин, они ведут хозяйство с «оригинальным оттенком» (4, 390), применяя вековой опыт народа.

Именно творческое начало Гончаров, сближая высокие понятия с представлением о физическом труде, находит в кулинарном искусстве двух женщин, по патриархальным понятиям которых сытость и тепло жилища — синонимы благополучия. Агафья Матвеевна Пшеницына и ее верная помощница Анисья в своей неутомимой деятельности противостоят Обломову и его слуге Захару, погруженным в лень, воспринимающим любой труд как наказание. Самоотверженная энергия женщин и себялюбивая пассивность мужчин представляются Гончарову характерной чертой «обломовских» нравов. Не случайно вслед за изображением взаимоотношений Ольги и Обломова, выявляющих нравственную силу Ольги и несостоятельность ее избранника, Гончаров рассказывает о спорах Захара и Анисьи и о том, как в труде постоянно обнаруживалось умственное превосходство Анисьи над мужем. «Много в свете таких мужей, как Захар», — поясняет писатель и далее приводит примеры дипломата, администратора и других «господ», которые снисходительно, с явным презрением выслушивают «болтовню» своих жен, а затем самые серьезные дела решают в соответствии с мнением женщин, которых считают

«если не за баб, как Захар, так за цветки, для развлечения от деловой, серьезной жизни» (4, 223).

В реалистическом мировосприятии середины XIX в. в России в противоположность романтическому сознанию существо основных понятий и идеалов стало представляться простым, а не сложным. Сведение сложного к простому и взгляд на простое как на основу и зерно сложного, мало того — идеализация простоты к 60-м гг. стали существенным элементом эстетических и этических взглядов мыслителей и художников самых разных направлений.

Подобный подход к нравственным, общественным и психологическим явлениям был присущ и Гончарову. Мы видели, как он «распутывал» романтические покровы, вуалирующие личность Александра Адуева, и разоблачал ее простейшую сущность. В очерках «Фрегат „Паллада“» ясность и простота задач, стоящих перед командой судна, целесообразность и необходимость деятельности каждого члена экипажа выступают как факторы, формирующие личность, воспитывающие и «настраивающие» ее.

Этический и эстетический идеал простоты, нашедший свое выражение уже в «Обыкновенной истории», многообразно отражен и в «Обломове». Человеком, ищущим рациональных, простых решений жизненных проблем, в романе рисуется Штольц. В Ольге Ильинской он особенно ценит простоту, и писатель «присоединяется» к своему герою. Именно простота кажется ему источником своеобразного и неотразимого обаяния Ольги. Но в отношениях с Обломовым эта простота нарушается установкой на его «перевоспитание». Ольга приносит жертвы своей любви. Она подчиняет все свои помыслы Обломову, назначает ему свидания, бросая все свои дела, тайно встречается с ним и при этом не думает о возможных последствиях, рискует своей репутацией. Однако все эти жертвы только пугают ее возлюбленного, так как требуют от него ответных решительных действий. Вдова Пшеницына тоже приносит жертвы, но приносит их, ничего не ожидая взамен, с такой простотой и естественностью, с таким отсутствием «задней мысли», что Обломову остается только не замечать этих жертв. Самый характер проявления ее чувства таков, что не дает ей сосредоточиться на своих переживаниях. Когда Обломов просит ее «посидеть» с ним, с присущим ему эгоизмом и барским высокомерием считая, что если он «не занят», то хозяйка и подавно, она вежливо отказывает ему: «В другое время когда-нибудь, в праздник ‹...› А теперь стирка...» (4, 347). Отложить дела, которые ее ждут, не в ее власти.

Ничего не требуя от Обломова, она считает обслуживание любимого жильца серьезным, жизненно необходимым делом. В кратких эпизодах рассказывая о любви Пшеницыной к Обломову, Гончаров умеет передать и простоту, и своеобразное величие этого самоотверженного чувства: «...она подошла точно под тучу, не пятясь назад и не забегая вперед, а полюбила Обломова

просто, как будто простудилась и схватила неизлечимую лихорадку» (4, 391).

В этих словах автора можно заподозрить намек на противопоставление любви Пшеницыной взаимным чувствам Ольги и Обломова. Ольга в любви «забегала вперед», Обломов «пятился» назад, оба они излечились от «лихорадки» любовного увлечения. Обломов, не получая достаточного дохода с имения и испытывая стесненность в средствах, с ужасом думает о расходах, которых потребует от него женитьба на Ольге, о необходимости сделать невесте хороший подарок. Пшеницына, у которой на руках двое детей, не задумываясь, закладывает все, что есть у нее ценного, чтобы в минуту материальных затруднений обеспечить Обломова. Вся ее жизнь обретает один смысл — «покой и удобство Ильи Ильича», и труд во имя этой цели для нее — наслаждение. «Она стала жить по-своему полно и разнообразно» (4, 391).

Самые трогательные страницы романа повествуют о неосознанной жертвенной любви этой простой души. Обломов счастлив с нею. Прогулки за город, закуска на траве, спокойная тихая жизнь, занятия с детьми Агафьи Матвеевны ближе его сердцу, чем умные разговоры и встречи с неинтересными людьми в домах петербургских знакомых, в том числе в гостиной холодной светской дамы — тетки Ольги Ильинской. Идиллия обломовской жизни конца романа поэтичнее идиллии «Сна Обломова», ибо она освещена высокой самоотверженной женской любовью, осмысленным творческим трудом во имя благополучия ближнего. В самом герое как бы проявляются некоторые новые черты. Он решается на поступок, на который не мог решиться в отношении горячо любимой Ольги, — вступает в брак с Агафьей Матвеевной, несмотря на то что в социальном отношении она ему не ровня. Отрешенность Обломова от жизни общества, его радостное общение с простыми людьми, и особенно детьми, придает ему в этой части романа черты «невинности», которую сделал впоследствии основой характеристики своего «положительно-прекрасного» человека — Мышкина — Достоевский.

В конце романа Гончаров рисует две семейные идиллии — идиллию непосредственного, «неумного», элементарного семейного счастья в доме Обломова на Выборгской стороне и идиллию рационально построенного сильными, волевыми людьми интеллектуального быта Штольца и Ольги.

Эта сторона романа «Обломов» не стала предметом споров и обсуждений, но она привлекла внимание читателей. Умная идиллия «жизнестроительства», данная Гончаровым, возбудила творческие и полемические отклики в «Что делать?» Чернышевского. Толстому и Достоевскому оказались ближе картины патриархального семейного счастья. Но «переменчивый» Гончаров не закончил романа счастливым эпилогом. Он показал, что семейное счастье Штольцев, ограничивающее круг их интересов целями личного преуспеяния, не удовлетворяет Ольгу, «счастли-

вое» же затухание Обломова в полной пассивности глубоко трагично, ибо оно означает гибель всех творческих сил и способностей героя, не нашедшего смысла деятельности и потерявшего способность к ней. Быт, который «узаконивает» это бездействие, представляется Гончарову обреченным, хотя он и видит те этические ценности, которые человек созидает в рамках этого быта.

Автор «Обломова» на стороне социального и умственного прогресса, деятельности, просвещения, науки, промышленности. Однако современные формы осуществления прогресса не идеализируются им. Он видит, что в жизни людей, движущих прогресс, отсутствует полное сознание его нравственного смысла и, следовательно, сохраняется почва для возникновения обломовщины.

4

Вопрос о смысле исторического движения, о содержании прогресса, составивший зерно проблематики «Обыкновенной истории», осветивший трагическим сомнением, призывом к анализу многие эпизоды «Обломова», прозвучал с новой силой в последнем романе Гончарова «Обрыв».

Роман «Обрыв» (1869, отдельное издание — 1870) обдумывался писателем в продолжение двух десятилетий, и Гончаров был готов отложить «Обломова», чтобы обратиться к более простому, сложившемуся под непосредственным впечатлением от посещения родных волжских мест произведению. И, однако, осуществление романа отодвигалось. Внутренняя работа над ним шла медленно и исподволь. Опыт жизни, размышлений, идеальных устремлений писателя за многие годы нашел свое отражение в романе. Вместе с тем роману присущи и черты, характерные для позднего периода деятельности писателя. В «Обыкновенной истории» вопрос о сущности русского прогресса был задан, но ответ на него не только не преподносился писателем в готовом виде, но был даже как бы затруднен последовательно нагнетаемыми в повести «предупреждениями» против однолинейных, однозначных выводов.

В «Обломове» Гончаров создает термин «обломовщина» и настаивает на этом готовом обобщении, но предоставляет читателям и критикам-интерпретаторам объяснить, «что такое обломовщина». В конце романа он осложняет решение этого вопроса лирическим изображением духовных богатств, обнаруживаемых человеком в условиях уходящего патриархального быта.

В «Обрыве» писатель пытается прийти к ясным и определенно сформулированным оценкам путей русского исторического прогресса, его опасностей и положительных перспектив. Если в «Обыкновенной истории» и «Обломове» четкая, прозрачная композиция сочетается с осложненной трактовкой поставленных

проблем, то в «Обрыве» разорванности построения, которое определяется то одной, то другой центральной проблемой, сопутствует однозначность, окончательность принципиальных решений. Композиция романа была осложнена разнообразием «вливавшихся» в него впечатлений, откликов на злободневные вопросы, наблюдений и типов, которые «размывали» основное русло повествования. Следует отметить, однако, что Гончаров не подпал под власть непосредственного потока творческого воображения. Он «вывел» наружу, на уровень художественно осмысляемых жизненных явлений процесс собственного длительного вживания в творческий замысел и сделал его предметом литературного изображения.

Первоначальный замысел романа должен был быть сосредоточен вокруг проблемы художника и его места в жизни общества. Наряду с этим, очевидно, изображение «глубинной» русской жизни и наметившегося процесса ее обновления также предполагалось уже на раннем этапе работы над произведением. Оно было навеяно писателю посещением родных симбирских мест в 1849 г. По первоначальному замыслу роман должен был именоваться «Художник» и центральным героем, вокруг которого формировалось действие, должен был служить Райский. Затем главный интерес романа сместился — и писатель намечал соответственно назвать его «Вера». Обе темы — тема художника и тема духовных исканий современной девушки — были актуальны в 50-х гг., первая из них особенно занимала умы русских писателей в период мрачного семилетия, в годы реакции и правительственных гонений на всякую свободную мысль и на литературу в частности, вторая же привлекла к себе внимание в конце десятилетия, в обстановке явно определившегося общественного подъема. Тургенев в романе «Накануне» сумел органически сочетать обе эти темы, включив тип художника (Шубина) в систему других современных типов и оценив его как второстепенный по отношению к типу общественного деятеля, демократа и революционера, более соответствующего потребностям общества, ждущего и жаждущего социальных перемен.[18]

Гончаров разрабатывал тип своего художника в соответствии с представлениями кружка «Современника» начала 50-х гг., в котором и Тургенев, и Гончаров играли немаловажную роль. Образ художника — поэта, писателя, живописца — в их творчестве связан с проблемой положения дворянской интеллигенции, «лишнего человека», происходящего из дворянской среды, но противопоставляющего себя ей. Как сохранить подобную личность, особенно страдающую от агрессии социальных стереотипов современного общества, как уберечь ее от разъедающего воздействия политической реакции, травли, как содействовать реализации соб-

---

[18] О соотношении «Обрыва» Гончарова и романов Тургенева см.: *Батюто А.* Тургенев-романист. Л., 1972, с. 326—349.

ственных внутренних потенций, когда участие в любом серьезном деле невозможно без тяжелой, подчас непосильной борьбы? Эти вопросы волновали многих писателей в эпоху «мрачного семилетия». И Тургенев, и Гончаров видели разрешение их в приобщении одаренных и образованных людей к профессиональной деятельности, в служении науке и искусству как общественной задаче. В разных аспектах этот же комплекс проблем интересовал и Некрасова, и Толстого, и многих других литераторов в начале 50-х гг.

В 1857 г. в повести «Ася» Тургенев поставил вопрос о дворянском дилетантизме и его губительном воздействии на творческие силы, однако уже здесь размышления об искусстве оказались оттесненными социально-психологической проблематикой. В «Отцах и детях» Тургенев показал непопулярность идеи искусства как высшей формы деятельности в современном обществе и процесс перехода гегемонии в сферах теоретического мышления и практики научной деятельности к демократам, разночинцам. В 60-е гг., когда Гончаров работал над «Обрывом», тема художника не звучала актуально. Ее новое возрождение исподволь началось с конца 70-х гг. как преодоление господствующих в среде интеллигенции взглядов и настроений, постепенно становившихся штампами. Против подобных штампов направлены очерк Г. Успенского «Выпрямила» и повесть Чехова «Дом с мезонином». Естественно поэтому перерастание в 60-х гг. замысла романа о художнике в повествование о драматизме поиска своего пути в современном «покачнувшемся» обществе (Вера) и об «обрыве», к которому приводят непроторенные пути в будущее. Однако художник оставался в романе композиционным средоточием, стержнем, связующим и организующим повествование. При этом художник выступал в «Обрыве» Гончарова не как профессионал, а как художественная натура, преклоняющаяся перед красотой, эстет. Герой романа Райский свободно переходит от писания повестей к работе живописца-портретиста и от изобразительного искусства снова к попытке создать литературное произведение крупной формы — роман. В стремлении выразить себя в искусстве Райский оказывается перед необходимостью соотнести содержание своей личности — свои идеалы и убеждения — с действительностью в ее разных проявлениях; так в романе возникают два плана повествования: герой и реальность, современная жизнь в ее устойчивых, традиционных проявлениях и динамике.

Характеризуя действительность, время, его потребности и идеи, Гончаров, как и в «Обыкновенной истории», противопоставляет Петербург и провинцию, но в «Обрыве» герой в отличие от Адуева познает жизнь не через попытку найти свою карьеру и фортуну, а через проникновение в мир красоты, через стремление разгадать в художественном образе личность женщин, которые, по его мнению, достойны стать предметом искусства. Сам Гончаров считал, что герой «Обрыва» Райский — «сын Обломова», раз-

витие того же типа на новом историческом этапе, в момент пробуждения общества. Действительно, и Обломов в молодости мечтал о приобщении к искусству, о художественной деятельности.

Райский — свободный от каких-либо обязанностей и от труда ради существования, состоятельный помещик, по своей натуре человек творческий. Привычный к комфорту и не лишенный черт сибаритства, он вместе с тем не может жить без творческих занятий. Свое поместье и наследственные драгоценности он готов передать бабушке и двоюродным сестрам — ни высший свет, ни роскошь, ни даже благополучная семейная жизнь не привлекают его. Однако сибаритское наслаждение искусством и жизнью у него постоянно превалирует над жизненным риском, кровной заинтересованностью в окружающем, с одной стороны, и над самоотверженным служением творчеству — с другой. Жизнь и искусство своевольно смешаны в его существовании. Он влюбляется в объекты своего изображения, пытается «ради искусства» и красоты изменить характер человека, изображение которого хочет запечатлеть на полотне. От впечатлений жизни, волнений и разочарований любви, неприятных ощущений при виде страдающей женщины он «отделывается», превращая пережитое в сюжеты. Таким образом, свободно переходя из практической сферы в искусство и обратно, он произвольно освобождает себя от нравственной ответственности за поступок (из действующего лица он вдруг становится наблюдателем) и от упорного, изнурительного труда, без которого невозможно создание подлинно художественных произведений. Некоторая неопределенность развития сюжета романа находит свое обоснование в том, как трактуется в нем природа художественного творчества. Жизнь Райского с ее поворотами, с хаотичностью его исканий и произвольностью поступков, с капризами и заблуждениями избалованного барина-художника неторопливо развертывается перед глазами автора. Писатель год за годом «наблюдает» героя, но герой, в свою очередь, живя, страдая и наслаждаясь, собирает материал для романа. Так Гончаров превращает свою длительную работу над романом в эстетический факт, в элемент структуры произведения.

«Обрыв» — роман, в котором реальным картинам жизни придано символическое значение. Писатель отходит от бытовой конкретности. В «Обрыве» он впервые освобождается от страха перед призраком романтизма, который преследовал его с самого начала его творческого пути. Романтизм трактуется в «Обрыве» как исконная черта миросозерцания художника. Особое место в этом произведении занимает мотив женской красоты. Автор приводит своего героя в столкновение с тремя красавицами и заставляет его последовательно поэтизировать разные типы женской красоты.

Осмысляя суть красоты, исследуя пути ее воссоздания в искусстве, Райский решает этические и философские проблемы, волнующие его лично и людей его времени. Три «кузины» Райского,

поражая его своей красотой, побуждают его вникать в «тайну» своего духовного мира. В своеобразном борении с личностью каждой из них, «вырывая» их душевные «секреты», Райский постигает многое непонятное ему до того в жизни общества. Первым «искусом» героя является его сближение с Софьей Беловодовой, попытка создать ее художественный образ на полотне. Идеальная светская красавица Софья Беловодова оказывается для художника неполноценным эстетически объектом: он не ощущает в ее облике трепета жизни, без которого невозможно выражение прекрасного в искусстве. Ее облик выдает скованность ее эмоций, подчиненных нормам поведения, принятым в дворянском высшем обществе. Райский говорит ей о ценности эмоциональных порывов, пытается разбудить в ней страсти, без которых, по его мнению, женщина не может приобщиться к полноте жизни. Он мечтает «магией» искусства, воплощением оживленного чувством облика холодной Софьи на портрете пробудить в ней непосредственность, освободить ее душу — и терпит фиаско. Робкая попытка Софьи выйти за пределы светского регламента ставит ее в конфликт с окружающими, ничем не обогащая ее натуру.

В 60-х гг., когда этот эпизод романа появился в виде своеобразной повести (сюжет его был замкнут и завершен), он не мог возбудить к себе большого интереса. Однако в 70-х гг. Толстой в «Анне Карениной» поставил своих героев в сходные с этим эпизодом «Обрыва» обстоятельства. Толстой считал Гончарова — очевидно, по воспоминаниям о спорах и беседах в кружке «Современника» середины 50-х гг. — за эстета, «эстетика», как он выражался,[19] и не исключено, что в соответствующем эпизоде «Анны Карениной» содержатся элементы полемики с «Обрывом», так же как впоследствии в трактате «Что такое искусство?», где присутствуют полемические намеки на «Обломова» и, вероятно, «Обрыв».[20] Уже в «Войне и мире» Толстой, рисуя светскую красавицу Элен, полемизировал с представлением об этическом значении красоты самой по себе; в «Анне Карениной» отрицание живительного, обогащающего влияния страсти на личность человека стало одним из коренных идейно-этических мотивов романа.[21] В уста фанатика искусства художника-академиста Кирилова, призывавшего Райского предаться живописи, посвятить себя ей, Гончаров вкладывает утверждение, что «искусство не любит бар <...> оно тоже избирает „худородных“...» (5, 136), но все же именно барин-дилетант представляет и воплощает в ро-

---

[19] См.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., т. 30. М., 1951, с. 86.

[20] Там же, с. 86—87.

[21] См.: *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1974, с. 171—173; *Гудзий Н. К.* Лев Толстой. М., 1960, с. 100. — Обстоятельно эта проблема рассмотрена в работах Е. Н. Купреяновой: 1) «Анна Каренина». — В кн.: История русского романа в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1964, с. 330—331, 337—342; 2) Эстетика Л. Н. Толстого. М.—Л., 1966, с. 101, 245—249.

мане художественную натуру. Ему суждено после долгих исканий и колебаний найти верный путь в жизни и искусстве.

Толстой же показывает полную творческую несостоятельность дворянского дилетанта. Вронский, любящий Анну, не может воплотить ее образ в портрете, а разночинец-бедняк Михайлов наблюдательным глазом художника видит духовное содержание красоты своей модели и передает его в мастерском произведении искусства. Дилетанта Вронского оскорбляет это обстоятельство, но автор романа становится на сторону Михайлова, которого раздражает Вронский, претендующий на то, чтобы его любительское упражнение рассматривалось как произведение искусства.

Райский терпит фиаско в карьере живописца и в попытке воздействовать на душу светской красавицы, но его поражение не тотально, автор оставляет за ним и репутацию художественной натуры и право претендовать на роль передового, мыслящего человека, человека нового времени.

Закончив новеллы первой части романа о приключениях независимого дворянина-художника в Петербурге (его работа над портретом светской красавицы и их взаимное увлечение, «городская» повесть о беззаветной любви бедной, покинутой всеми больной девушки к гуманному, но избалованному и эгоистичному дворянину), Гончаров резко меняет русло повествования. Петербургская жизнь сопоставляется с бытом «глубины России», провинции, петербургские женщины (главным образом светские) — с уездными барышнями. Приехав в родные волжские места, чтобы отдохнуть и навестить бабушку, герой приходит в соприкосновение с русской жизнью в ее традиционных, устойчивых формах и тут же обнаруживает, что именно она, а не петербургская среда порождает и формирует органические и глубокие прогрессивные устремления современности.

Концепция прогресса у Гончарова от «Обыкновенной истории» к «Обрыву» претерпела изменения. Патриархальный быт поместного дворянства, который прежде Гончарову представлялся исторически обреченным, исчерпавшим все свои ресурсы, в образах бабушки Татьяны Марковны Бережковой и Марфиньки обретает свою первозданную свежесть и привлекательность. Гончаров рисует двух сестер: старшую — самобытную, интеллектуальную и романтичную; и младшую — веселую, непосредственную, верную традициям своей среды. Образы сестер в «Обрыве» не могут не вызывать, помимо аналогии с героинями «Евгения Онегина», ассоциации с евангельской притчей о Марфе и Марии.

Хозяйственная, преданная «земным», будничным заботам и радостям Марфинька, с одной стороны, и ищущая истины, жизни духа Вера — с другой, напоминают персонажей притчи; при этом, однако, учителя, духовного руководителя, по отношению к которому определяется ценность жизненной установки каждой из них, не дано. По первоначальному замыслу Гончарова в качестве учителя жизни должен был выступать художник, и герой

романа Райский претендует на эту роль, беседуя с каждой из девушек, пытаясь добиться их доверия и внушить им свои мысли. Но содержание личности этого героя таково, что он не только не может подчинить себе Веру, но в конечном счете не оказывает существенного влияния и на Марфиньку. Рисуя склонность Райского наслаждаться красотой и при этом переходить от «незаинтересованного созерцания» прекрасного к любовным похождениям, Гончаров нередко характеризовал своего «возвышенного» героя как личность, находящуюся в плену физиологических импульсов. Тут обнаруживается его сближение с Писемским.

Отказавшись от мысли сделать властителем дум художника, Гончаров предполагал, очевидно, «поручить» эту роль мыслящему дворянину, за свои убеждения и антиправительственную деятельность сосланному в Сибирь. Вера должна была следовать за ним. К концу 60-х гг., когда роман завершался, демократическое революционное движение окрепло, проявило себя в качестве важнейшей политической силы нового этапа русской истории и создало свои идеалы и человеческие типы. Охарактеризованный впервые во всей его глубине и значительности Тургеневым в «Отцах и детях», тип разночинца-демократа затем стал предметом особого внимания литературы. Демократический роман (Чернышевский, Помяловский, Слепцов и др.), с одной стороны, и антинигилистический роман — с другой, с противоположных позиций подходили к оценке исторического смысла типов и идеалов демократии. Гончаров понимал, что именно «нигилисты», а не дворянские протестанты на современном этапе являются ферментом, вызывающим брожение в обществе, разрушающим старое, отжившее, именно они привлекают к себе молодых людей, бескорыстных, жаждущих свободы и деятельности.

Вместе с тем «прогресс» общества, осуществляемый при направляющем влиянии «нигилистов», которые требуют полного разрыва с вековыми традициями национального быта, представлялся Гончарову бесперспективным, ведущим к обрыву, провалу. Образ обрыва на высоком берегу Волги имел большое значение в символическом ореоле реального повествования романа. Образ обрыва выражал и идею самоотверженного стремления молодого поколения к риску, смелому, опасному эксперименту, и мысль о бесперспективности этого стремления.

Лжеучителем, приводящим гордую энтузиастку Веру на край обрыва, является ссыльный демократ Марк Волохов — материалист, атеист, критик социальной действительности и ниспровергатель всех утвержденных веками бытовых и этических норм.

Само появление этого героя в романе, рисующем дореформенную действительность, свидетельствовало о том, что постановка вопроса о путях и формах развития русского общества во второй половине 60-х гг. уже была невозможна без учета тех явлений, которые были вызваны к жизни ломкой феодальных отношений и в свою очередь влияли на эту ломку.

Видя, что разночинец-демократ, разрушитель патриархальной старины и порожденных ею понятий — герой современной молодежи, Гончаров не признавал его подлинно прогрессивной силой. На образ Марка Волохова в «Обрыве» оказали несомненное влияние стереотипы антинигилистического романа. Настойчивое подчеркивание автором эгоизма, бытового цинизма и хищнической безнравственности героя — не столько плод личных наблюдений, сколько выражение предубежденности. Вместе с тем писатель наделил этого героя и известным обаянием. Принципиальная защитница национальных традиций русского быта — бабушка Татьяна Марковна, ругая Марка Волохова, вместе с тем принимает, угощает его и втайне о нем заботится. Симпатию и интерес проявляет к нему и Райский. Нарушитель спокойствия Волохов будоражит жизнь провинциального общества, оживляет ее. Но не ему принадлежит будущее. В романе много места отведено спорам бабушки с Райским и Райского с Волоховым. По своим убеждениям Райский, как и Волохов, — «современный человек». Оба они отрицательно относятся к крепостному праву, оба хотят демократизации общества, но Марк хочет полного социального переворота, Райский же, как и его бабушка, — носитель и защитник дворянской культуры и созданного на ее основе бытового уклада. Либерализм Райского по существу своему не антагонистичен традиционализму Бережковой.

«Обрыв» отличается от других произведений Гончарова тем, что писатель делает здесь попытку свести воедино и разрешить основные проблемы современного общества, тогда как прежде он в большей мере ставил вопросы и показывал сложность их решения, чем давал ответы на них.

Главный вопрос, на который стремится дать ответ Гончаров в своем последнем романе, — вопрос о путях прогресса русского общества. И здесь он снова выступает как противник застоя, пассивности. Будущее представляется ему вырастающим из органического соединения завоеваний многовековой русской культуры с европейской образованностью людей типа Райского; слияния здравой практичности, простой, «немудрящей», свежей молодежи — такой, как Марфинька и Викентьев, — с высокими устремлениями и обостренной этической требовательностью Веры; скромной, но действенной любви к родному краю и гуманности Тушина и анализа, критики, присущих тому же Райскому. Вместить, понять и соединить все эти начала может одна личность, изображенная в романе, — бабушка Татьяна Марковна. Она-то и воплощает в глазах Райского и самого автора Россию. Поняв все это, Райский обретает способность трудиться, проникаясь пафосом служения искусству. Так в эпилоге романа обнаруживается цикличная завершенность его структуры. Единство замысла широкого полотна эпического повествования восстанавливается, все его, на первый взгляд, самостоятельные линии сходятся и образуют гармоническое архитектоническое целое.

А. Ф. ПИСЕМСКИЙ

1

Творчество Алексея Феофилактовича Писемского (1821—1881) развернулось в период расцвета реализма в русской литературе и составило яркое и своеобразное явление в его системе. На протяжении ряда десятилетий XIX в. имя Писемского неизменно присутствовало во всех перечислениях крупнейших мастеров самых живых, самых активных жанров литературы.

Писемский начал писать в середипе 40-х гг., примерно в одно время с Тургеневым, Достоевским, Гончаровым, Некрасовым, Островским, будучи студентом Московского университета. Однако в печати его произведения стали появляться лишь с начала 50-х гг. Ранее был напечатан в сильно искаженном виде только один рассказ «Нина». Именно с начала 50-х гг. Писемский проложил свой, особый путь в литературе. Оригинальность его подхода к проблемам современности, своеобразие точки зрения, с которой он наблюдал и художественно обобщал, типизировал характеры людей и коллизии эпохи, дает основание говорить о драме, романе и повести Писемского как о неповторимо самобытных явлениях литературы второй половины XIX в. Вместе с тем Писемский был весьма характерным представителем литературного движения этого времени. Творчество его многими нитями связано с деятельностью молодых писателей, группировавшихся в начале 50-х гг. вокруг редакции «Москвитянина», в первую очередь А. Н. Островского, но отчасти и А. А. Потехина, С. В. Максимова, А. А. Григорьева. Затем он испытал период «притяжения» «Современника». Творчество Н. А. Некрасова, И. С. Тургенева и даже Д. В. Григоровича, которого он критиковал подчас в очень резкой форме, не прошло для него бесследно.

И в дальнейшем на развитие писателя оказывали заметное влияние идейные и чисто художественные импульсы, исходившие от собратьев по перу. Силой, воздействие которой постоянно

испытывал Писемский и реакция на активность которой ощутима на протяжении всего его творчества — от первого романа до последнего, — явился А. И. Герцен.

Своеобразие эстетической позиции Писемского и его сопричастность движению реалистической литературы в основном, кардинальном направлении этого движения проявились в том, как он воспринимал наследие Гоголя и в каком плане творчески его развивал.

Писемский признавал, что на его эстетические взгляды и на понимание им смысла художественного открытия Гоголя оказал ощутимое влияние Белинский.

Писатель был согласен с Белинским в общей оценке творчества Гоголя. Как и Белинский, он утверждал, что Гоголь — глава школы писателей-реалистов, он чтил его как своего учителя; вместе с тем он не принимал дидактизма позднего творчества Гоголя, отвергал восторженно-поэтические тирады, содержащиеся в «Мертвых душах», иронизировал по поводу их пророческого тона, критиковал попытки автора знаменитого романа создать идеальные образы современных людей в последующих частях произведения и резко отрицательно относился к утопическим концепциям Гоголя, развитым в книге «Выбранные места из переписки с друзьями».

В своем отрицательном отношении к поэтическим отступлениям в «Мертвых душах» Писемский доходил до утверждения того, что вторжение лирического элемента разрушает целостность художественных творений Гоголя, что стихия лиризма вообще инородна его творчеству. Чернышевский обратил внимание на этот тезис, содержавшийся в статье Писемского о второй части «Мертвых душ», и, отметив его парадоксальность, вместе с тем поставил его в связь с эстетическими принципами самого Писемского.

«В своей критической статье о Гоголе г. Писемский выражал мнение, что талант Гоголя чужд лиризма. Про Гоголя, как нам кажется, этого сказать нельзя, но, кажется нам, в таланте самого г. Писемского отсутствие лиризма составляет самую резкую черту».[1]

Истолкование Гоголя как чисто сатирического, обличительного писателя и следование ему в этом направлении было, однако, не только личной чертой Писемского; оно характерно для целого этапа развития гоголевской школы. Вместе с тем индивидуальные особенности таланта Писемского определили дальнейшее проявление этой черты его творчества на фоне общей эволюции реалистической литературы.

Органическая связь Писемского с натуральной школой была отмечена критикой. А. В. Дружинин, полемизировавший с Белинским в скрытой, иносказательной форме после смерти критика,

---

[1] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 4. М., 1948, с. 570.

когда само его имя запрещалось цензурой, утверждал, что Белинский и натуральная школа «отрицательно» повлияли на художественное развитие Писемского. Намек на годовые обзоры литературы В. Г. Белинского легко расшифровывался читателем.

Преемственная связь с Белинским и натуральной школой, которую Дружинин усматривал в «ничтожности интриг», сатирической характеристике героев и эстетических декларациях принципов гоголевского направления (эстетической «диссертацией», например, он счел монолог героя — поклонника гоголевской драматургии — в рассказе «Комик»), обнаруживалась в том жизненном материале, который Писемский сделал базой и арсеналом своих наблюдений и художественных обобщений.[2]

Живя и служа в провинции, Писемский своими глазами увидел среду провинциальной бюрократии, дворянства, а также закрепощенное крестьянство. Он располагал своеобразным, извлеченным из недр русской жизни материалом по вопросам, уже затронутым литературой, ставшим после Гоголя излюбленными ее темами.

Ю. Самарин упрекал писателей гоголевского направления в том, что они ученически следуют за Гоголем, мало зная жизнь провинции, которую изображают: «...они умеют видеть только то, что показал, описал и назвал по имени Гоголь. Быт чиновничий, кажется, уже почти исчерпан; теперь в моде быт провинциальный, деревенский и городской».[3]

Писемский хорошо знал провинцию и высоко ценил правдивость изображения Гоголем ее жизни. Сам он именно через картины провинциального быта в своих ранних повестях и романах ставил современные вопросы и предлагал свое их решение. Проблемы крепостного права, рабства закрепощенного народа, засилие бюрократии, униженное положение женщины в семье — все глубоко волновавшие лучших, благороднейших людей русского общества вопросы предстали перед Писемским в реальных образах.

Первые романы и повести Писемского изображали массовые картины «глубинной жизни» России, рисовали характеры рядовых людей. Масштабность, «многофигурность» созданных писателем композиций обнаруживали в нем последователя Гоголя, осваивающего и переосмысляющего художественные открытия автора «Мертвых душ». Однако уже в своих произведениях конца 40-х— начала 50-х гг. Писемский заявил о себе как представитель нового этапа литературы, писатель, внимание которого приковано к судьбам образованного современника, претендующего на интеллектуальность, и чистой женской души в затхлой атмосфере провинциального общества, к трагическому положению маленького

---

[2] См.: *Пруцков Н.* Творчество Писемского 40—50-х гг. и гоголевское направление. — Учен. зап. Омского гос. пед. ин-та, 1941, Сер. филолог., вып. 1, с. 3—54.

[3] *Самарин Ю. Ф.* Соч., т. 1. Изд. 2-е. М., 1900, с. 85.

человека, мелкого чиновника. Эти сюжеты выступали на передний план в таких его произведениях, как «Виновата ли она?» («Боярщина»), «Тюфяк», «Богатый жених», «Комик», «Старческий грех» и др.

В 1844—1846 гг., в то время когда Герцен создавал «Кто виноват?», а Достоевский — «Бедных людей», Писемский работал над романом «Виновата ли она?», который ему удалось напечатать лишь через двенадцать лет, в 1858 г., под новым заглавием «Боярщина».

Самобытность этого произведения и его органическая связь с натуральной школой обнаруживается при рассмотрении его на фоне литературы 40-х гг., в особенности же при сопоставлении его с романом Герцена.

Уже заглавия романов, чрезвычайно схожие как по форме (вопрос), так и по содержанию (вопрос о виновнике зла), дают основание для сопоставительного анализа и установления родства проблематики этих двух произведений. Оба романа, создававшиеся независимо друг от друга, рисовали трагическую судьбу женщины, страдающей от грубости бездуховной среды, которая ее окружает, ищущей покровительства и помощи у тонкого, интеллектуально развитого человека и не находящей в нем опоры. Оба задавали вопрос о том, кто несет ответственность за бесправное, бессмысленное существование женщины, и оба утверждали невиновность женщины, которая, отстаивая свое человеческое достоинство, нарушает законы и предрассудки пошлого общества. Оба писателя изображали столкновение своей героини с тиранией в семье и недоброжелательством дворянского общества, распад семьи, не скрепленной взаимным чувством супругов, любовь замужней женщины к человеку, возвышающемуся над окружающим обществом, и трагический исход этой любви. Вместе с тем романы и герои Герцена и Писемского по существу очень различны. Противопоставляя звероподобным провинциальным помещикам мыслящего и протестующего представителя дворянской интеллигенции, Герцен предъявлял к нему высокие требования политической активности, исторического творчества, критиковал его, но верил в него.

Писемский рисовал среднего молодого дворянина, претендующего на репутацию выдающейся личности.

Видя задачу писателя в анализе и критике всех явлений действительности, осуждая Гоголя за его попытку внести идеальный элемент в литературу, Писемский и к среде образованного, испытавшего воздействие современных освободительных идей дворянства подходит как обличитель, отмечающий его слабость, непоследовательность, неспособность к борьбе с рутиной. Он избирает своим героем дюжинного человека, усвоившего лишь поверхностно идеи передовых людей своего времени. Лекции университетских профессоров, чтение журналов и классической литературы, увлечение искусствами, театром — всего этого герой романа Писемского

«Виновата ли она?» Эльчанинов коснулся слегка, как моды или непродолжительного увлечения.

«Выбор» героя Писемским, с одной стороны, и Герценом, с другой, говорил сам по себе о полярной противоположности их отношения к интеллектуальному, мыслящему современнику. Герцен в «Кто виноват?», а позже Тургенев в романах и Чернышевский в «Что делать?» показали общественно-историческое значение умственной инициативы, роль личностей, вносящих в духовную жизнь поколения новые идеи. Писемскому была чужда подобная проблематика. Жизнь, которую рисует Писемский, управляется не идеями, и ее конфликты основаны не на борьбе мнений, смене духовных ценностей и идеологических систем; инстинкты, стремление удовлетворить свои простейшие, хотя иногда и достаточно изощренные потребности, господство плоти, лишь слегка оснащенной духовным камуфляжем, — вот что движет людьми, изображенными уже в первом его романе. Это засилие плоти не только характеризует провинциально-помещичью среду, которая губит героиню, но и оказывает свое губительное воздействие на отношения между интеллектуальным героем и любящей его женщиной.

Писемского интересовали по преимуществу устойчивые черты быта, выраженные в каждодновных, будничных проявлениях жизни общества. Он наблюдал русскую провинцию и, соотнося широко «разметавшиеся» по земле уезды и губернии с Москвой и Петербургом, а помещичью и крестьянскую провинциальную Русь с московским и петербургским обществом, усматривал подлинный образ страны в ее провинциальном, «глубинном», традиционно-неподвижном бытии.

Поэтому герой или героиня в романе «Виновата ли она?» не приобретают того особого значения структурного центра, которое они имеют в произведениях Тургенева, Гончарова, Герцена и других романистов его времени.

Центральные герои этого романа Писемского входят как отдельные фигуры в калейдоскоп действующих лиц произведения, лишь немного отделяясь от остальных — нарисованных в нем подчас бегло — персонажей. Изображение среды — бездуховного общества, занятого едой (пышные обеды — одно из главных развлечений этого мира), пьянством, поглощенного грубыми материальными интересами, — занимает в романе не подчиненное положение фона, а первый план картины. Стяжатель, пьяница и драчун Задор-Мановский слывет в этом обществе за любезного кавалера, Эльчанинов — за рафинированного интеллектуала.

В «Мертвых душах» Гоголя афера Чичикова, «предприятие» дельца буржуазного типа, сталкивается со сплетней провинциально-патриархальной среды, с ее нецеленаправленной интригой и разрушается ею. В «Боярщине» Писемского сплетня выступает как умышленно составленный, злонамеренный заговор провинциально-помещичьего общества против женщины, непохожей

на других в силу своей духовной одаренности. Параллельно со сплетней — проявлением жизнедеятельности Боярщины — в повести развертывается вторая интрига, сознательно организованная графом Сапегой — сановником, столичным светским человеком, рационально разрабатывающим хитрый план овладения Анной Павловной. Ради осуществления этого плана он разрушает и без того шаткое семейное благополучие Задор-Мановских, сводит Анну Павловну с Эльчаниновым, губит ее репутацию, разлучает ее с Эльчаниновым, который рад этому, пресытившись любовью, и вынуждает Анну Павловну принять его покровительство.

В этих действиях граф, человек незлой от природы, принадлежащий к высшему свету и презирающий грубые нравы провинции, сближается с Боярщиной, ибо источником его поступков является та же животная стихия, которая правит обществом захолустных помещиков. Стихийные инстинкты владеют в первом романе Писемского всеми без исключения героями, кроме Анны Павловны.

Наделенный острой наблюдательностью и замечательным умением передавать «вещную», материальную сторону жизни человека, Писемский явился в этом отношении наследником Гоголя. Но в отличие от Гоголя, который видел в засилии материальных интересов и плотских инстинктов страшное искажение духовной природы человека, «огрубение» ее, Писемский признавал закономерность этой стороны жизни и не только обличал «низменность» интересов людей изображаемой среды, но и обстоятельно анализировал эти интересы.

К первому роману Писемского как по содержанию, так и по жанровым признакам примыкают его произведения начала 50-х гг.: повесть «Тюфяк» (1850) и роман «Богатый жених» (1851—1852). Повесть «Тюфяк», по своим жанровым особенностям, по композиции, широте охвата социальных явлений близкая к ранним романам Писемского, отличалась от них особым значением в ней главного героя — Павла Бешметева. Островский придавал большое значение этому характеру и утверждал, что все остальные персонажи «Тюфяка» призваны оттенять и выявлять его.[4] Многие современники, в том числе Д. И. Писарев, сравнивали этого героя с созданным позднее Обломовым; однако Писарев, наиболее обстоятельно аргументировавший это сравнение, тут же сделал существенную оговорку: в отличие от Обломова Бешметев «нисколько не ленив».[5] Это важнейшее характерологическое отличие коренится в несходстве социальной природы героев Писемского и Гончарова.

Герой «Тюфяка» — мечтатель, и мечты его не отвлеченные, оторванные от жизни сновидения, которыми тешит себя дремлющий целыми днями Обломов, а порождения реальных желаний.

---

[4] См.: *Островский А. Н.* Полн. собр. соч., т. 13. М., 1952, с. 152.
[5] *Писарев Д. И.* Соч. в 4-х г., т. 1. М, 1955, с. 169.

Он хочет быть любимым, плодотворно трудиться, иметь семью. Практические устремления Бешметева объясняются его положением и воспитанием. Юность его скорее похожа на юность разночинца, чем барина. Родители Бешметева, небогатые, темные люди, мелкие помещики, по его собственному выражению, «употребили последние крохи» на его образование. Робкий и скромный юноша, он весь уходит в кабинетные занятия. Он надеется стать профессором и готов ради достижения этой мечты трудиться. Получая в годы учения в университете скудное содержание от родителей, он поселяется на дешевой квартире, отказывает себе в самых скромных удовольствиях и погружается в занятия. Университет он оканчивает кандидатом. Бешметев не столько философствует и рассуждает, сколько готовится к «положительной деятельности», к труду. Это его тоже сближает с разночинцами, для которых труд и ученая карьера в огромном большинстве случаев были единственной и желанной дорогой в жизни.

Неблагоприятные обстоятельства (безнадежная болезнь матери) вынуждают его вернуться в провинцию. Только надежда на возможность продолжения научных трудов ободряет Бешметева. Убедившись в несбыточности этой надежды, он понимает, что погиб.

Бешметев сравнительно легко переходит рубеж, перед которым останавливались впоследствии не только Обломов, но и «рефлектирующие» герои Тургенева. Полюбив девушку, он женится на ней без оглядки на возможные последствия, без мысли о том, что брак может повредить его карьере. Однако именно эта решительность свидетельствует о «кабинетности» его представлений, о незнании жизни и тех опасностей, которые подстерегают в современном обществе людей доверчивых, «простых».

Семейная жизнь Бешметева именно потому оборачивается трагедией, что он не такой человек, которого может удовлетворить бессмысленное, чуждое духовных интересов прозябание. Вместе с тем, показывая семейную драму Бешметева, Писемский не принимает сторону ни одного из своих героев. Он раскрывает пошлость и черствость Юлии — светской барышни, воспитанной среди показной роскоши и мнимого аристократизма, неспособной ценить душевные достоинства мужа, не привыкшей ни к какому труду, чуждой подлинного нравственного чувства. Светское женское воспитание, привившее ей только непомерные претензии, склонность к беззаботной, бездумной жизни и страсть к роскоши, а также природная холодность, бездушие, которые она привыкла считать «хорошим тоном», делают ее неспособной к любви. Ее роман с Бахтиаровым — провинциальным Дон-Жуаном — не только не утверждает ее человеческого достоинства, но окончательно развращает ее. Бешметев несет существенную долю вины за неудачную семейную жизнь и падение Юлии, но он глубоко страдает и искренне любит. Он презирает, совсем как разночинец, внешнюю форму поведения. Фетишам светского воспитания, салонных

изящных манер, штампам бальной болтовни и стандартной галантности он бессознательно противопоставляет внутренние достоинства настоящей образованности, подлинно душевных отношений.

Однако, отказавшись от привычных для общества внешних форм проявления чувств, он не знает, чем их заменить. Его внутренний мир замкнут, между ним и окружающими стоит стена отчуждения. Эта отчужденность парализует его волю к общению с людьми и порождает мучительную застенчивость, причиняющую ему постоянные страдания. Неспособность Бешметева выразить высокие стороны своей любви к жене, немота этих его чувств обнажает физическую, животную их подоснову. Человек деликатный в душе, «идеалист» в любви, наделяющий женщину в своем воображении «неземными» достоинствами, Бешметев во внешних проявлениях своих чувств уподобляется звероподобным обывателям, окружающим его. Не найдя новых этических норм и новых форм поведения в быту, он легко входит в привычную колею распущенности и «халатной» семейной жизни. Сам того не замечая, он спускается с высот романтического обожания женщины, ученых занятий, скромной стыдливости в проявлении чувства в пучину пьянства и безделья, мелкой тирании и вульгарных скандалов.

Вместе с тем художник способен реабилитировать огрубелого, падшего, погруженного в растительную жизнь человека, найти в его низкой природе семена иного, духовного, изящного строя чувств. Источник возможности нравственного возрождения он видит не в страдании, как Ф. М. Достоевский, не в религиозных и нравственно-философских исканиях, как Л. Н. Толстой, а в той же физической природе сильного чувства. Сестра Бешметева Лиза внушает подлинную любовь своему легкомысленному, непутевому мужу Масурову и опустошенному провинциальному сердцееду Бахтиарову, для обоих этих мужчин чувство к Лизе — маяк, озаряющий нравственные потемки, в которые они погружены.

Лиза Масурова открывает источники высоких чувств в любящих ее мужчинах не вследствие безупречной своей добродетели, а потому, что, прощая мужу и жалея его и любя Бахтиарова, но предъявляя к нему серьезные нравственные требования, она сама колеблется, ищет пути, страдает и находит правильный путь не по указке молвы, лицеприятного и жестокого общественного мнения бездуховной среды, а по велению собственного великодушного сердца.

Вера Писемского в возможность нравственного усовершенствования натуры человека и постановка им проблемы «строительства личности», усвоения духовной культуры и претворения ее в стихийном чувстве была важна для русского общества 50-х гг. В это время начался процесс формирования разночинной интеллигенции, который особенно бурно проявился в последующее десятилетие. Эта новая культурная сила общества активно вырабатывала свою этику, этику человека труда и напряженной интеллек-

туальной жизни, человека, верного своим принципам вопреки давлению материальной нужды и антидемократической политической системы. Умение претворить эти принципы в свое бытовое поведение было камнем преткновения для многих разночинцев. Их волновал и заставлял задумываться «Тюфяк» Писемского.

2

С 1852 г. Писемский начал работать над очерками и рассказами из крестьянской жизни. В этих очерках писатель создал образ идеального кокинского исправника — защитника интересов крестьян, большого знатока быта. Эпизоды очерка из крестьянского быта «Леший» передаются как рассказы кокинского исправника. Подзаголовок «Рассказ исправника» связывает очерк «Фанфарон» с крестьянскими очерками. Возможно, что Писемскому смутно рисовался цикл о деревенской России, подобный «Запискам охотника», здесь могли найти место и рассказ кокинского исправника «Леший», и его же рассказ «Фанфарон». Этот замысел не был осуществлен в полном своем объеме.

«Очерки из крестьянского быта» Писемского были отдельным сборником опубликованы в 1856 г. Сюда вошли три произведения, появившиеся до того в разных журналах: «Питерщик» (напечатанный в 1852 г. в «Москвитянине»), «Леший. Рассказ исправника» («Современник», 1853, № 11) и «Плотничья артель» («Отечественные записки», 1855, № 9). Каждый из этих больших очерков, которые критики с достаточным основанием определяли подчас не только как рассказы, но даже как повести, обращал на себя внимание знатоков и имел значительный читательский успех, однако собранные в книжку они произвели особенно большое впечатление. Появившись в момент, когда в критике живо обсуждался вопрос о значении рассказов и романов из деревенской жизни, доля которых в потоке публикуемых беллетристических произведений все возрастала, «Очерки из крестьянского быта» Писемского давали своеобразные ответы на вопросы, волновавшие многих литераторов, но особенно резко поставленные в статье П. В. Анненкова «По поводу романов и рассказов из простонародного быта» («Современник», 1854, № 3).

Писемскому не понравилась интерпретация Анненковым его рассказа «Питерщик». Признавая, что статья Анненкова в целом «остроумная», он находил, что критик не вникает в особенность трактовки крестьянской темы разными авторами и поэтому решительно не понимает смысла отдельных произведений.[6] Анненков утверждал, что крестьянский быт столь однообразен по содержанию, столь традиционно устойчив, что не может дать материал для развернутого эпического повествования. Писатель, избравший

---

[6] См.: *Писемский А. Ф.* Письма. М.—Л., 1936, с. 71.

своим основным предметом жизнь патриархальной деревни, по мнению Анненкова, обречен на работу в малых литературных жанрах очерка и рассказа. На примере «Питерщика» Писемского Анненков доказывал, что, рисуя большие чувства и страсти крестьянина, писатель неминуемо выходит за пределы явлений, типичных для крестьянской среды, вступает в область общечеловеческого.

Появление сборника «Очерки из крестьянского быта» выявило особенности манеры Писемского как автора, рисующего деревенский быт; вместе с тем этот сборник давал возможность пересмотреть вопрос о соотношении монументально-эпического и очеркового начала в литературных произведениях о пароде.

В очерке «Леший» Писемский рисует ситуацию, изображавшуюся в литературе 40-х гг., в частности в народных повестях Григоровича: притеснение крестьян управляющим — барским фаворитом, бывшим камердинером. Эта типичная ситуация раскрывается через экзотический, необычный сюжет, через событие нетипичное — похищение крестьянской девушки и тайное сожительство с нею управляющего под личиной лешего, в существование которого темные, забитые крестьяне верят. Предшественники Писемского рисовали обычно более заурядные, общераспространенные происшествия: разорение крестьянина, у которого в счет недоимок отбирают последнюю лошадь, назначение «неугодного» управляющему крестьянина и его семьи вне очереди на тяжелые барщинные работы и т. д. Этот момент «катастрофы», нарушения равновесия и составлял трагедийное зерно сюжета деревенских повестей Григоровича.

У Писемского в центре повествования тоже, как правило, момент катастрофы, решительного нарушения обычного течения жизни, но этот «центр» не располагается в середине рассказа и к нему читатель не подводится постепенно; напротив, как правило, о нем рассказывается ретроспективно, как о факте свершившемся, пережитом и подлежащем анализу и выяснению. Такова композиционная структура «Питерщика» — очерка, в котором состоятельный крестьянин-подрядчик рассказывает своему постояльцу-чиновнику о разорившей его страсти к петербургской барышне. Эпилогом этого рассказа служит встреча с питерщиком через некоторое время. Вновь отпущенный барином в город, он восстановил свой кредит и свое, казалось бы, непоправимо пошатнувшееся благосостояние. В «Лешем» становой пристав рассказывает о том, как ему удалось распутать «плутни» управляющего и как он разоблачил его преступления против крестьян.

В более сложном по композиции рассказе «Плотничья артель» ретроспективное повествование о несправедливостях, обидах и жестокостях отца, мачехи и крестьянского «мира» по отношению к Петру, а затем об эксплуатации его и всей плотничьей артели подрядчиком Пузичем завершается эпизодом нечаянного убийства Пузича Петром в драке. Рассказ назывался первоначально «Пор-

ченый», и история «порчи» — болезни и глубокой психической депрессии, следствия пережитых Петром бедствий и обид — составляет существенную часть его содержания.

«Тайна», которую ощущал и передавал Тургенев, рисуя своих героев-крестьян, у Писемского приобрела характер подлежащих выяснению жизненных обстоятельств. Эти обстоятельства могут быть узнаны, и писатель распутывает их, выявляя побудительные причины поступков своих героев и объясняя загадочные черты их поведения. Юродство и кликушество «одержимой бесом» девушки Марфуши оказывается истерией, вызванной страхом перед наказанием, раскаянием и любовью, мрачный характер Петра объясняется реальными причинами, хотя сам он и считает, что на него напущена «порча».

Если в «Записках охотника» Тургенева автор-рассказчик наблюдает жизнь, угадывает характеры людей, порой случайно подслушивает их речи и подглядывает их поступки в естественной, обычной для них ситуации (рассказы «Свидание», «Ермолай и мельничиха», «Бежин луг», «Певцы», «Бирюк» и многие другие), порой выслушивает их добровольные признания, то Писемский расспрашивает своих героев, «дознается» их подноготной. Он как бы берет «интервью» у своих героев-крестьян.

В «Плотничьей артели» писатель мотивирует это своеобразное «выспрашивание», «обнажая» прием. Он сам делается под собственным именем участником событий: «Батюшка, Алексей Феофилактыч!» — обращаются к нему крестьяне. Они вспоминают отца писателя — умного и строгого барина «Филата Гаврилыча», окликают автора: «господин Писемский». Разговорившись с барином, у которого он работает, Петр — герой «Плотничьей артели» — спрашивает: «Правда ли, дворовые хвастают, что ты книги печатные про мужиков сочиняешь? <...> — Сочиняю, — отвечал я. — Ой ли? — воскликнул Петр. — В грамоте я не умею, а почитал бы. Коли так, братец, так сочини и про меня книгу...».[7]

Таким образом, «любопытство» автора рассказа объяснено: он писатель-реалист, наблюдающий жизнь. Описывая, как все члены дворни поодиночке приходят к нему отпрашиваться на праздничное гулянье, Писемский замечает: «проситься на праздник — обычай, который заведен был еще прадедами и который я поддерживаю, имея случай при этом делать неистощимое число наблюдений». Так писать он мог только после длительной жизни в «раменском уединении», в поместьи, когда ощущал себя потомственным помещиком и известным уже писателем. Очерки его о крестьянстве («книги печатные про мужиков»), написанные до «Плотничьей артели», — «Питерщик» и «Леший» — широко известны, и он может считаться автором произведений о народе.

---

[7] *Писемский А. Ф.* Собр. соч. в 9-ти т., т. 2. М., 1959, с. 327. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

В предшествовавших «Плотничьей артели» произведениях писатель, публикующий повесть о том, как ему была рассказана история крестьянской жизни, т. е. «рассказчик № 1», представляющий читателю «рассказчика № 2» — крестьянина, не только со слов, но и словами которого передается событие, — выступал как чиновник, а не как литератор-помещик. В первом очерке он говорит о себе крестьянину, рассказ которого и составит содержание «Питерщика», несколько неопределенно. «Вона барин приехал, на фатеру к тебе позывается», — кричит Клементию Матвеичу десятский; «Позволь мне, мужичок, остановиться в твоем доме, я приехал по службе», — говорит писатель своему будущему хозяину (2, 217). В следующем «крестьянском очерке» «Леший» уже со всей определенностью сказано, что автор его не просто чиновник, а следователь. Мало того, и «рассказчик № 2» в этом очерке, со слов которого писатель передает происшествие, — тоже участник следствия. «Я был командирован для производства одного уголовного следствия в Кокинский уезд вместе с тамошним исправником, которого лично не знал, но слышал о нем много хорошего: все почти говорили, что он очень добрый человек и ловкий, распорядительный исправник, сверх того, большой говорун и великий мастер представлять, как мужики и бабы говорят» (2, 244). Последние слова этой характеристики были очень важны для писателя: одной из главных своих задач он считал воспроизведение народной речи, передающей образ мыслей крестьянина. Для того чтобы мотивировать живую, прямую речь народа на страницах своего очерка, он должен был «наделить» исправника умением «представлять, как мужики и бабы говорят»; в подзаголовке очерка стояло «Рассказ исправника». Сюжет очерка составляет не следствие, ради которого чиновник приехал в Кокинский уезд, а обнаруженное и распутанное исправником до того преступление.

Ход повествования определяется не событиями, происходящими в настоящее время, и даже не тем, что происходило прежде, а логикой расследования, по собственной инициативе предпринятого исправником. Таким образом, в этом очерке есть элемент детективного жанра, и это не случайно. Почти все произведения Писемского о народе содержат в качестве кульминационного пункта преступление и жизненную катастрофу. В «Питерщике» это преступление еще не очень тяжелое, хотя достаточно серьезное в крестьянском быту. Выдав себя за холостого купца и пообещав жениться, богатый и женатый крепостной крестьянин в Петербурге берет на содержание барышню, которую «продает» ему ее тетка, и прокучивает с нею весь свой капитал. В соответствии с преступлением героя постигает и наказание — его возвращают в деревню, определяют на барщину и некоторое время не пускают в город. Согрешивший Клементий Матвеич — замечательный мастер-маляр — не только сам трудился в городе, но учил других, управлял артелью, понимал толк в работе и имел хорошую репу-

тацию знатока своего дела. От полевых работ и жизни в деревне он отвык, и такое наказание, возвращающее его в положение рядового крепостного мужика, для него очень тяжело. «Помилованный» барином, он восстанавливает свое положение. Его обстоятельный и откровенный рассказ о своих злоключениях и о чувствах, побудивших его решиться на обман и разорение, «спровоцирован» целой серией умно и тонко задаваемых чиновником — его постояльцем — вопросов. Умение поставить вопрос и бесцеремонная прямота вопросов обнаруживают в чиновнике опытного следователя.

В «Лешем», как выше уже отмечалось, «следствие» вел кокинский исправник, Писемский-автор только «слушал» его рассказ. Однако беседа чиновников, вдвоем едущих на следствие, носит здесь характер профессионального разговора. Кокинский исправник рассказывает, как он раскрыл преступление, коллеге, человеку, способному оценить его «ловкость» и «распорядительность». Преступление, которое стоит в центре очерка, более серьезно, чем описанное в «Питерщике». Это злоупотребление властью, похищение девушки и насилие над ней. Преступника также постигает наказание: он отставлен от должности, и только его «старые заслуги» перед барином спасают его от ссылки на поселение.

«Плотничья артель» сюжетно распадается на две части. В первой — направляемый ловкими вопросами барина (Писемского) Петр рассказывает о своем прошлом, об интригах своей мачехи, «русской Федры», пожелавшей любви пасынка и пытавшейся извести его и невестку в отместку за его нравственную стойкость. За свои преступления (одно из них — колдовство, в магическую силу которого крестьяне верят) мачеха наказывается: ее порют по распоряжению барина, а затем, после новых прегрешений, ссылают на поселение. Вторая часть очерка, рисующая новый период жизни Петра, завершается его невольным преступлением — убийством Пузича. Петра ждет острог и суд.

В примыкающей к циклу очерков из крестьянского быта повести «Старая барыня» (1857) безнаказанные злодеяния против внучки и ее мужа совершает гоф-интендантша Пасмурова. Обманом и провокациями она добивается развода внучки с мужем, ее дворовые творят под ее покровительством уголовные преступления. В повести «Старческий грех» (1861) чиновник-бедняк, выбившийся из нищих низов общества, безукоризненно честный служащий Ферапонтов совершает растрату ради авантюристки, в которую влюбился. Грубое и несправедливое ведение следствия приводит к самоубийству Ферапонтова.

Рассказ из народного быта «Батька» (1861) изображает богача-крестьянина, пытающегося совратить сноху и преследующего сына. Наказание сына розгами по наговору отца, поджог дома, необъективное, неумелое ведение следствия, истязание сына и снохи в ходе следствия, их заключение в острог и позднее изо-

бличение «снохача» — таков краткий сюжет этого рассказа, в котором преступление и следствие занимают центральное место.

Убийство, следствие и допрос свидетелей составляют наиболее трагические эпизоды народной драмы «Горькая судьбина» (1859). Писатель, расспрашивающий, критически оценивающий искренность ответов собеседника, изучающий быт и устанавливающий первопричину происшествия, сближается по методам своей работы со следователем. Но выводы, к которым приходит беллетрист, имеют более общее значение, чем заключения чиновника-следователя.

Очерки Писемского, воспринимавшиеся чатателем на фоне традиции изображения крестьянина в литературе натуральной школы, поразили своим «исследовательским» направлением. Их «объективность» отмечалась всеми критиками. Она бросалась в глаза после лирических очерков и повестей Тургенева и Григоровича, в сравнении с эмоциональным, антикрепостническим их пафосом. Следует учитывать, что Тургенев и Григорович выступили со своими крестьянскими повестями и рассказами в конце 40-х гг., когда крепостное право еще было прочно и литературное обличение его само по себе имело огромное общественное значение. Эмоциональный тон произведения будил совесть общества, выражал стремление победить инерцию, смирение перед вековой традицией.

Крестьянские очерки Писемского, писавшиеся всего несколькими годами позже, отражали уже новый исторический момент — момент активизации общественной жизни. В это время ощущалась не столько потребность в эмоциональном воздействии, внушении нетерпимости по отношению к крепостному праву (это настроение уже охватило широкие слои населения, и вскоре страна оказалась на грани революционной ситуации), сколько в разработке научных и политических подходов к проблеме дальнейшего развития общества.

Писемский не стремился не только внушать, но даже выработать стройную систему идеальных понятий. С этим обстоятельством Чернышевский связывал эпический характер его творчества: «. . . г. Писемский тем легче сохраняет спокойствие тона, что, переселившись в эту жизнь, не принес с собой рациональной теории о том, каким бы образом должна была устроиться жизнь людей в этой сфере. Его воззрение на этот быт не подготовлено наукою».[8] За этим утверждением критика стояла мысль об эмпиричности творчества писателя, о том, что не теории вообще, а радикальных (может быть, даже социалистических) взглядов писателю не хватает, чтобы «возмутиться» происходящим. Однако в литературном отношении объективность, спокойствие Писемского более соответствовали потребностям общества, чем эмоциональный, лирический стиль; они оказались ближе человеку эпохи

---

[8] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 4. М., 1948, с. 571.

ломки феодальных отношений. Чернышевский с глубоким уважением отзывался о литературной манере Писемского. «...чувство у него выражается не лирическими отступлениями, а смыслом целого произведения. Он излагает дело с видимым бесстрастием докладчика, — но равнодушный тон докладчика вовсе не доказывает, чтобы он не желал решения в пользу той или другой стороны, напротив, весь доклад так составлен, что решение должно склониться в пользу той стороны, которая кажется правою докладчику», — писал Чернышевский, уподобляя творчество Писемского информации, докладу.[9]

Такое сближение научного описания и художественного изображения жизни звучало вызывающе. Оно было полемически заострено против позиции литераторов, желавших видеть в Писемском «чистого художника», далекого от общественных вопросов. Вместе с тем и критики, защищавшие независимость искусства от интересов сегодняшнего дня, чувствовали, что читатель все с большим интересом следит за особым, получившим распространение в 50-х гг., жанром «рассказов очевидца», «мемуаров из современной жизни» и что произведения этого жанра особенно ценятся за их насыщенность фактами, информацией.

П. В. Анненков говорил о существовании «очерковой школы» повести, называя ее «школой Даля» по имени известного беллетриста-бытописателя, знатока фольклора и языка — В. И. Даля. К этой школе он относил П. И. Мельникова-Печерского — автора обличительных повестей и романов из жизни купцов и крестьян Поволжья. К «школе Даля» можно было бы отнести и Писемского. Знание народного быта в реальных, будничных его подробностях, интерес к устойчивым понятиям народа, к его верованиям и даже предрассудкам, к народной поэзии и к речи народной среды, а также описательный тон, воспроизведение фактов, а не вымыслов — все эти черты связывают Писемского со «школой Даля». Вместе с тем значение личности рассказчика в очерках Писемского, своеобразный их автобиографизм сближали их с рассказами Тургенева, с одной стороны, и Л. Толстого — с другой, а также с автобиографической мемуарной повестью 60-х гг.

Думается, что автобиографическим планом повествования в очерке Писемского в значительной степени определяется образ идеального кокинского исправника, взволновавший критиков. Образ этот отразил либеральные иллюзии автора, но в нем сказались и реальные его наблюдения. Писемский прослужил в провинции около восьми лет. Он не был карьеристом и брал на себя трудные и неприятные дела, добросовестно и серьезно относился к их выполнению. Честное и объективное рассмотрение дел, которые могли влиять на судьбы забитых и потерявших надежду на справедливость простых людей, не всегда было легко и безопасно для чиновника. Писемский признал факт существования одарен-

9 Там же.

ных чиновников, по большей части происходящих из демократической среды, которые в одиночку ведут борьбу с злоупотреблениями. Не имея средств, чтобы получить университетское образование, подобные люди находят в служебных занятиях возможности для проявления своей творческой одаренности. Таков кокинский исправник, таков же и герой рассказа «Старческий грех» Ферапонтов до своего падения.

Профессиональный интерес Писемского к труду чиновника не учитывался при оценке созданных им образов, а между тем этот интерес характерен для времени, когда создавались его рассказы из народной жизни, не менее, чем тенденция всеобщего и безоговорочного обличения бюрократии. Демократизация интеллигенции, пополнение ее рядов разночинцами — детьми духовенства, чиновников, крестьян-вольноотпущенников, мещан и т. п. — повышали значение профессии, делали труд чиновника источником существования и главным жизненным интересом.

Интерес Писемского к острым эксцессам современной жизни, к преступлениям дает основание сопоставить его с Ф. М. Достоевским. Оба писателя рассматривали преступление как продукт современной социальной действительности и порождение психологии современного человека. Подобно герою Достоевского — идеальному следователю Порфирию Петровичу, Писемский считает, что только проникновение в душевный мир преступника, постижение владеющих им страстей может объяснить происшествие. Писемский часто рисует героев, одержимых страстью, и можно было бы сказать, что он любит людей, способных на проявление сильных чувств, если бы он так часто не изображал разгул мелких страстей.

Писемский показал в своих произведениях, как человеческая личность подпадает под влияние захватывающей ее «идеи» чина, денежного капитала, выгодной женитьбы, как любовь приносится в жертву практическим устремлениям (роман «Тысяча душ»). Он разоблачил лживость попыток прикрыть расчет, желание «устроить» свой быт, сделать «брачную карьеру» или удовлетворить чувственность видимостью подлинного увлечения, высокой любви, страсти («Брак по страсти», «M-r Батманов» и др.).

Вместе с тем он придавал огромное значение любви в жизни человека. Это чувство, коренящееся в самых глубинах человеческой природы, охватывающее личность во всех ее проявлениях, Писемский рассматривал как мощный фактор, влияющий на судьбу людей. Придавая огромное значение физической жизни человека, видя в инстинктах, эмоциональных побуждениях, непосредственных чувствах подлинное проявление характера, он считал, что в любви человек проявляет себя наиболее искренне. Сила чувства, способность всецело отдаться страсти говорит о масштабах личности, о цельности характера. Поэтому герои повестей Писемского, изображающих помещичью и чиновничью среду, нередко выступают как носители комического несо-

ответствия микроскопического эмоционального потенциала и колоссальных претензий. У героев же из народной, демократической среды за лаконичным, сдержанным выражением эмоций кроется способность к большому, всепоглощающему чувству.

В рассказе «Плотничья артель» на вопрос автора, по любви ли он женился, плотник Петр отвечает: «Почем я знаю, по любви али так. Нашел у нас, мужиков, любовь! Какая на роду написана была, на той, значит, и женился! <...> брал зазнаемо: высмотренную...». «Русский мужик не любит признаваться в нежных чувствах», — поясняет автор (2, 314).

Но «нежные чувства», о которых твердят Хозаровы, Эльчаниновы, Батмановы, Бахтиаровы, по сути дела не зная их, сильно и горячо переживают не сознающиеся в них, а иногда и не сознающие их крестьяне, как например Клементий («Питерщик»), Марфуша («Леший»), Петр и Федосья («Плотничья артель»). Сила чувства, самоотверженного и благородного, присуща и скромному чиновнику Ферапонтову, поплатившемуся честью и жизнью за свою позднюю любовь к ловкой авантюристке («Старческий грех»).

Через все повести Писемского о народе и многие другие его произведения проходят два взаимно связанных мотива. Первый мотив имеет конкретное выражение и касается сферы су́допроизводства. Второй — право на суд и возмездие — охватывает все стороны жизни, отражает во многом духовное состояние социальной среды. Так, тема сплетни, ложного общественного мнения в повестях Писемского о провинции уже является трансформированным выражением проблемы общественного суда, не опирающегося на подлинное нравственное чувство и гуманные основания. В народной среде Писемский видит и показывает не только большие страсти цельных людей, но и мелкие страстишки или порочные вожделения (рассказы «Леший», «Плотничья артель», «Батька»), он слышит не только эпический хор народа, который осуждает своеволие и насилие (отношение народа к управляющему — «Леший», осуждение снохача — «Батька»), но и голоса зависти, сплетни, рабской угодливости, исходящие из того же крестьянского мира.

Писатель наблюдал расслоение деревни, противоречия внутри крестьянского мира, видел, что деревенская община объединяет людей разного достатка, разных характеров, разных нравственных качеств. В его произведениях показаны суровые и несправедливые решения крестьянского мира на сходках по делам односельчан («Плотничья артель», «Горькая судьбина», роман «Взбаламученное море» — часть 1, гл. XVIII); однако еще более резки и выразительны в произведениях Писемского картины сословного суда, расправы помещиков с непокорным крестьянином.

В рассказе «Батька», написанном в самый разгар проведения реформы, Писемский рисует отрицательные последствия участия

помещика в следствии по уголовному преступлению, в котором обвиняют его крестьян.

Писемский не увлекался изображением ужасов крепостного права, как многие другие беллетристы эпохи. Помещик, который вершит суд и расправу в своем имении, очерчен в рассказе «Батька» не только без предубеждения, но даже с участием. Это человек, субъективно стремящийся к добру, честный, искренний и действующий не из прихоти. Он хочет водворить вокруг себя нравственное благополучие, патриархальные добродетели, но уверенность в своем непререкаемом праве решать судьбы крестьян приводит его к глубоко ошибочным, вредным, даже преступным действиям. Не считая необходимым внимательно разобраться в сложной ситуации, возникшей в крестьянской семье, и своей властью, властью помещика, утверждая право патриарха-отца распоряжаться взрослыми детьми, а затем отдавая в руки чиновников заподозренных в поджоге крепостных, он сначала делается соучастником и покровителем преступника, развратителя и клеветника, а затем — союзником жестокого и тупого чиновника, пытающего и истязающего свои жертвы. Рассказ кончается изображением горького раскаяния властного, но желавшего добра и справедливости помещика.

Рассказ «Батька», не вошедший в сборник «Очерки из крестьянского быта», примыкал к циклу произведений, составляющих эту книгу, не только потому, что здесь изображалась народная жизнь, но и по этической его проблематике. Близки к этим произведениям и такие рассказы Писемского, как «Старческий грех» и «Старая барыня». Во всех этих произведениях, реально изображая темные стороны жизни русского общества в крепостную эпоху, писатель ставил этический вопрос о праве на осуждение преступившей закон или нарушившей традицию личности. Этот нравственный вопрос он связывал с социально-психологической проблемой источников преступления и юридических методов ведения судебного расследования.

Своеобразие подхода Писемского к народной жизни, проявившееся в его «деревенских» очерках и рассказах, нашло свое выражение и в его драме «Горькая судьбина», одной из лучших русских пьес о крестьянстве.

Сюжетом своей драмы Писемский делает трагические, но не выходящие из ряда довольно частых происшествий события: попрание прав личности крестьянина, который безуспешно пытается отстоять свое человеческое достоинство перед помещиком и в ожесточении доходит до преступления — убийства. Героем «Горькой судьбины» является не бедный кроткий мужичок вроде Антона-Горемыки Григоровича, а наделенный сильным характером, умный, бывалый питерщик. Ананий Яковлев — властный человек, уверенный в том, что положение, которого он достиг своим умом и добродетелью, возвышает его над другими крестьянами, дает право относиться к ним как к людям низшего сорта

и что в своей семье — он хозяин и владыка. В отличие от мятущихся натур, таких как Петр («Плотничья артель») и Клементий («Питерщик»), Ананий Яковлев уверен в непогрешимости своих убеждений, тверд и последователен, он не раздражителен, не желчен, как Петр, не суеверен, как многие крестьяне, изображенные Писемским в «Очерках», а скорее рационалистичен и склонен к резонерству.

Характер его предвещает в герое будущего купца, это характер человека буржуазного типа. Ананий больше всего уважает достаток, добытый личной инициативой и энергией. К помещику он относится лояльно, не думая оспаривать законом утвержденных за ним прав, но не признавая привилегий, которые закреплены за феодалом традицией, — отвергая, в частности, право господина на жен его крепостных. Между тем понятие о «естественности» подобного права помещика еще бытует как в среде помещиков, так и среди крестьян. Уверенность в том, что сожительство помещика с женами его крестьян — заурядный и естественный случай, выражает предводитель дворянства Золотухин. Он успокаивает Чеглова: «Ну, и узнает (Ананий Яковлев, — *Л. Л.*) и очень еще, вероятно, будет доволен, что господин приласкал его супругу». «Это вы бываете довольны, когда у вас берут жен кто повыше вас, а не мужики», — с негодованием возражает ему гуманный Чеглов (9, 194—195). Бурмистр Калистрат, служивший господам «в старые времена» и все время вспоминающий об отношениях той, недавней эпохи как о норме, наставляет Анания: «Дурак-мужик, дурак, а еще питерец, право! Господин хочет ему сделать экие милости, а он, ну-ко! <...> Старым господам вы, видно, не служивали, а мы им служили <...> Я в твои-то года <...> взгляду господского немел и трепетал...» (9, 205).

Противопоставляя современных, потерявших страх перед господами крестьян старшему поколению крепостных, бурмистр Калистрат с досадой видит и «измельчание» помещиков. Деликатность, совестливость Чеглова, самый тот факт, что Чеглов видит в крестьянине человека, кажется ему признаком вырождения. Калистрат и Ананий стоят на разных этических позициях. Калистрат не считает особенным грехом наживаться за счет помещика и крестьян, использовать свое положение бурмистра для собственного обогащения, но он осуждает нежелание Анания «потрафить» прихоти барина. Ананий, напротив, не желает никаких милостей от помещика, считает низким воровством аферы бурмистра, не признает своей нравственной подчиненности господину. Обязанность платить оброк помещику для него — государственный закон, которому он покорен как гражданин, но личная его жизнь, как ему кажется, находится под охраной церкви и государства. Он горд своей моральной чистотой, верит в нравственность своей жены, потому что она *его* жена и не представляется ему отдельной, независимой личностью.

Он категорически отвергает нравы, узаконенные крепостными отношениями: низкопоклонство перед господами и расчет на их материальную поддержку или на возможность «попользоваться» их добром, разврат, воспитанный рабством и опирающийся на сознание моральной безответственности раба, исполняющего волю господина. «Теперь тоже, сколь ни велика господская власть, а все-таки им, как и другим прочим посторонним, не позволено того делать. Земля наша не бессудная: коли бы он теперича какие притеснения стал делать, я, может, и до начальства дорогу нашел, — что ж ты мне, бестия, так уж оченно на страх-то свой сворачиваешь, как бы сама того, страмовщица, не захотела!» (9, 191) — отвечает он Лизавете на ее попытку сослаться на принуждение со стороны господина.

Версию о «принуждении» подсказал Лизавете сам барин в благородном стремлении дать ей оправдаться в глазах мужа.

Сознавая свою позицию как новое, но единственно правильное отношение к миру, Ананий Яковлев отводит всем окружающим те роли, которые соответствуют его взглядам, и не задумывается над тем, объективны ли его оценки. В связи Лизаветы с барином он видит только корысть и разврат со стороны женщины и превышение власти и обман со стороны Чеглова. «В высокое же званье вы залезли!» — иронически говорит он жене. «Коли на экой пакости и мерзости идет, так барин ли, холоп ли, все один и тот же черт — страм выходит! <...> може, какой-нибудь еще год дуру пообманывают, а там и прогонят, как овцу паршивую!» (9, 191, 212) — говорит он об отношении барина к Лизавете.

Он не допускает, что Лизавета — его жена — может любить барина и барин ее. Между тем отношение Лизаветы к мужу и любовнику — такое же явление новой эпохи, как гордость Анания. Выданная замуж силой («в свадебных-то санях почесть что связанную везли», — говорит она), Лизавета никогда не любила мужа, это удивляет Анания, который попрекает жену тем, что, попав из бедности в достаток, она еще недовольна. Суровый Ананий считает ниже своего достоинства говорить с женщиной о любви. В момент наибольшего душевного напряжения, объясняясь с женой и стремясь разбудить в ней чувство, он все же не говорит о любви и взывает к долгу, а не к эмоции. «Мы, теперича, господи, и все мужики женимся не по особливому какому расположенью, а все-таки, коли в церкви божией повенчаны, значит, надо жить по закону...» (9, 210). А при этом он любит жену и хотел бы гордиться ею. Помещик же тем и располагает к себе Лизавету, что начинает «знакомство» с нею с разговора, длительных бесед. Так и возникает их «роман». «В позапрошлую жниву <...> барин целый день-деньской у Лизаветы с полосы не сошел, — все с ней разговаривал», — вспоминает соседка (9, 182).

Ананий потрясен тем, что жена рассказала барину о своей нелюбви к мужу, об интимной стороне своих с ним отношений. Между тем ее откровенность — выражение любовного доверия,

следствие образовавшейся у нее новой привычки делиться с любимым человеком (барином) своими чувствами и мыслями, сознания того, что ему интересны ее переживания и заботы.

Этот-то интерес Чеглова к ее личности, его деликатность расположил к нему Лизавету. Открыто заявленное перед посторонними ее нежелание оставаться с мужем, ее признание, что она любовница барина и желает быть с ним, возмущают Анания в такой степени, что он вершит свой мгновенный суд и расправу над неверной женой, убивая «прижитого» ею с барином младенца. Грубость Анания по отношению к Лизавете, когда он ведет свое «следствие» над женой, выясняя обстоятельства ее измены, повторяется затем в гиперболических масштабах во время судебного следствия, которое ведут исправник и чиновник особых поручений при губернаторе, злобно третирующий крестьян, и тут эта жестокость и грубость обращается не только против Лизаветы, но и против Анания. Трагедия любви и вины Лизаветы и Чеглова, нарушивших святыню брака и осквернивших собственное чувство, трагедия гордости и чистоты Анания Яковлева, его веры в свое право судить чужой грех, драма разобщенности крестьян, безгласности сельского мира, жестокости классового суда — все эти мотивы сплетаются в «Горькой судьбине», составляя сложную полифонию этой антикрепостнической народной драмы.

3

Романы и повести Писемского 50-х гг. подготовили писателя к осуществлению им крупного и оригинального замысла — к написанию романа «Тысяча душ» (1858). Произведение это было задумано в 1853 г., и в течение пяти лет автор не переставал над ним работать.

С повестями Писемского 50-х гг. этот роман связан прежде всего своей проблематикой. Судьба современного молодого человека, разночинца или бедного дворянина, получившего университетское образование, вкусившего «университетских идей», а затем вынужденного вести непосильную борьбу с неодолимой инерцией материальных интересов и косных обычаев, занимает в «Тысяче душ» центральное место.

Добролюбов писал о трагедии молодых людей, стремящихся к честной деятельности, о механизме их развращения: «Видя, что естественная наклонность к самостоятельной, нормальной деятельности встречает препятствие на прямой дороге, все эти люди пробуют свернуть с нее немножко, в надежде, что, обошедши одно препятствие, они опять могут попасть на свой прежний путь ⟨...⟩ Но здесь расчет оказывается ошибочным, потому что препятствие не одно, а тысячи их, и чем далее человек уклоняется от первоначального пути, тем сильнее умножаются и препятствия. И он уже поневоле принужден вилять, нырять, наклоняться, переска-

кивать, топтать, что может, по дороге и самого себя подставлять под всякие мерзости, где нужно, — чтобы только как-нибудь продолжать свое странствие. Человек в наивности своей думает: «заплачу деньги за получение места, если нельзя получить иначе; зато я принесу пользу на этом месте» <...> Так и запутывается человек, при каждом шаге все-таки думая, что он избирает наилучшее средство для устранения помех и доставления простора своей деятельности».[10]

Эти социальные явления, которым придавали большое значение все мыслящие и заинтересованные в прогрессе общества русские люди, нашли свое широкое отражение в творчестве Писемского. Если в повести «Тюфяк» писатель рисовал современного молодого человека, который, столкнувшись с грязным и неприглядным бытом дворянской провинции и убедившись в том, какие препятствия стоят на пути честного и общественно полезного труда, пал духом и отказался от всякой деятельности, то роман «Тысяча душ» был посвящен всестороннему анализу личности и показу «странствий» и страданий энергичного «университетского» человека. «Тюфяк» — повесть о жизненной трагедии пассивного, слабого человека. «Тысяча душ» — роман о трагической судьбе деятельной, сильной натуры.

У молодых чиновников второй половины 50-х гг. карьеризм нередко освещался верой в высокий смысл своего служения государству. Отношение к современной эпохе как особенной, определяющей грядущие судьбы страны, постоянное соприкосновение с вопиющими злоупотреблениями и вера в свою способность разумно реорганизовать администрацию внушили многим молодым деятелям эпохи падения крепостного права реформаторские настроения. Казалось, что инициативная личность приобретает новое, неведомое до того значение, каждый одаренный администратор чувствовал себя преобразователем государства и защитником его интересов. Это самочувствие, иллюзорность которого выявила обстановка последующих лет, весьма характерно для эпохи.

«Калинович — чиновник с учебным дипломом, пробивающийся <...> в своего рода Петры Великие <...> Писемский не утаил и того обстоятельства, что людям этого характера необходимо для свободы действий обладать каким-либо видом *государственной* власти, чего они и добиваются всеми силами души, не пренебрегая никаким оружием, не отступая ни перед какими средствами, выводящими людей на видные места <...> Это в одно время сластолюбец, расчетливый карьерист и носитель просвещения» — так характеризует тип, созданный Писемским, П. В. Анненков.[11]

Веря в свою государственно-административную миссию, Калинович считает возможным во имя ее идти на сделки с совестью,

[10] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. в 9-ти т., т. 6. М.—Л., 1963, с. 200.
[11] *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1960, с. 514.

чтобы, добившись влияния в высших сферах, воздействовать на общее положение дел. Однако жизнь показывает, что отступления от принципов — от строгого соблюдения закона, справедливости в решении дел — легко прощаются, а твердость, попытки поступать соответственно собственному мнению, ради принципа вступать в конфликты с вышестоящими лицами категорически пресекаются на всех ступенях бюрократической лестницы. Таким образом, карьера теряет свой благородный смысл и превращается в циничную погоню за материальными благами и за привилегиями, которая в неписаном кодексе морали бюрократической среды рассматривается как «естественная», понятная, объяснимая линия поведения.

В первоначальном варианте роман должен был называться «Умный человек». Изменив название романа и подчеркнув в его новом заглавии тему приобретательства, материального интереса, тему, сближавшую «Тысячу душ» с «Мертвыми душами» Гоголя, Писемский не отказался от замысла показать «героя нового времени», создать роман о судьбе молодого человека.

Действие романа развертывается по трем линиям: 1) столкновение современного умного человека—бедняка с привилегированной частью общества и его образа мыслей и деятельности — с обычаями и нравами провинциальной дворянской и бюрократической среды; 2) взаимоотношения представителей двух поколений интеллигенции; 3) история любви современных молодых людей.

В центре всех трех сюжетных линий стоит Калинович. В столкновении с «отцами», старшими, но близкими ему по духу людьми — Годневыми, читателями «Отечественных записок», поклонниками Белинского — Калинович выступает не один, а в союзе с Настенькой Годневой. Это не случайно. Здесь он проявляет себя прежде всего как представитель нового поколения, к которому принадлежит и его возлюбленная. Противоречия между молодежью и старшим поколением носят «относительный» характер, в принципах они не расходятся, и несмотря на то, что между Годневым и Калиновичем вспыхивают горячие споры, старик Годнев в большинстве случаев разделяет взгляды Калиновича и понимает его чувства. Рассказывая о том, как Годнев и Калинович добились наказания грязного клеветника и сплетника Медиокритского, писатель разъясняет: «Все чиновничье общество <. . .> заступилось за него, инстинктивно понимая, что он им родной, плоть от плоти ихней, а Годневы и Калинович далеко от них ушли» (3, 95).

Симпатизируя терпимости и добродушию Годнева, писатель показывает, что логика и последовательность на стороне Калиновича. Вместе с тем он раскрывает бессердечие и жестокость принципиальности своего молодого героя. «Озлобленность», готовность карать виновников общественного зла и огнем и мечом насаждать свою правду Писемский считает не «личным», присущим лишь характеру Калиновича свойством. Убежденность, доходящая

до прямолинейности и фанатизма, разочарованность и желчность молодых людей «новой эпохи» и в «Тысяче душ», и в последующих своих романах писатель трактует как типичные их черты. Калинович с горечью восклицает: «Наконец, злоба берет, когда оглянешься на свое прошедшее: хоть бы одна осуществившаяся надежда! Неблагодарные труды и вечные лишения — вот все, что дала мне жизнь! .. Как хотите, с каким бы человек ни был рожден овечьим характером, невольно начнет ожесточаться! <...> Я хочу и буду вымещать на порочных людях то, что сам несу безвинно» (3, 74—75).

Замечая, что радикализм, непримиримость и готовность активно бороться за осуществление своих общественных идеалов характерны для молодежи, Писемский объяснял эти черты озлоблением, вызванным тяжелым детством, личными неудачами и препятствиями, которые стоят на пути стремящихся к деятельности молодых людей. Типичным представителем современной радикальной молодежи в романе Писемского оказался не революционер, принципиально не желающий своей службой укреплять ненавистный строй жизни, а карьерист-администратор. Изображение карьеры молодого человека давало писателю простор для характеристики положения средних представителей современного общества, а рассказ о честолюбивых устремлениях, мечтах, возвышении и падении умного и деятельного чиновника открывал большие возможности для обличения бюрократического аппарата и социальных верхов.

Центральной фигурой, «представляющей» дворянство в романе, является князь Иван Раменский. Кумир провинциального дворянского общества и почетный его член, он принят и в высшем петербургском свете, «свой» в аристократических салонах и бальных залах. Писатель все время подчеркивает его «светскость», безукоризненный «тон», «воспитанность». Он наделяет его самым высоким титулом «князь» и дает понять, что он принадлежит к старинному аристократическому роду. Вместе с тем в его уста Писемский вкладывает циничные признания вроде следующего: «...я купец, то есть человек, который ни за какое дело не возьмется без явных барышей» (3, 320). На замечание Калиновича: «Мы, однако, князь, ужасные с вами мошенники», — Раменский «добродушно» соглашается: «Есть немного!». Князь готов на любые преступления ради наживы. Он соблазняет и обирает своих родственниц, продает дочь откупщику, шантажирует и вымогает, совершает мошеннические аферы, подлоги, подкупает чиновников. Жажда наживы и склонность к аферам не выделяют князя из дворянской среды.

Респектабельные, титулованные мужчины и эфирные дамы погружены в расчеты и аферы, продают свое влияние за деньги, торгуют правительственными должностями, совершают уголовные преступления и берут взятки. Великосветские балы превратились в биржу.

Административный центр крепостнической России — Петербург, в котором расположены главные правительственные учреждения и сосредоточен высший аппарат бюрократической монархии, обнажает перед Калиновичем механизм отношений, господствующих в обществе. Именно в Петербурге ему становится ясно, что только отказавшись от всяких принципов и любыми средствами завладев деньгами, он может открыть себе доступ к государственной деятельности. Калинович, честолюбие которого носит в основе своей честный, гражданский характер (3, 285), попадает в сферу петербургских «деловых людей» после того, как убеждается, что каждый «думающий бедняк» обречен на неизбежную гибель в этом городе, где хитрость и коварство властвуют над всеми.

Подчинившись волчьим законам бюрократической среды, Калинович тешит себя надеждой, что, поднявшись по служебной лестнице, он обретет некоторую свободу действия и сможет проводить в жизнь свои принципы. Он готов представить свое падение как жертву, принесенную ради осуществления идеалов.

Однако его «робеспьерская» непримиримость на посту вице-губернатора и губернатора отзывается донкихотством и неизбежно оканчивается крахом. В «странном» поступке губернатора Калиновича, заключившего князя Раменского за подлог в одиночную камеру и приказавшего наглухо заколотить дверь камеры, сказались и решимость порвать с миром грязных дельцов от аристократии, и сознание обреченности этой попытки, неодолимости сил, поддерживающих князя.

Не только прошлое, пройденный им путь к высшим должностям, но и душевные качества, жизненные принципы во многом отделяют Калиновича от идейных демократов его поколения. Жажда личного успеха, стремление своей деятельностью совершенствовать бюрократическую систему, «бонапартизм» — эгоизм и презрение к окружающим — все эти особенности его сознания сближают Калиновича внутренне с «рыцарями наживы», против злоупотреблений которых он пытается бороться.

Как бы ощутив это противоречие в положении и характере своего героя, Писемский стал сгущать в конце романа краски, живописующие князя и других противников Калиновича. Из респектабельного, но алчного и бессердечного дельца князь превратился здесь в уголовного преступника. В конце романа возникает и выдвигается на первый план авантюрная интрига. Писатель отходит от обличения обычных, «лояльных» форм деятельности предпринимателей и быта помещиков и обращается к изображению исключительных положений и действий, наказуемых по уголовному законодательству.

Семейная и любовная тема решена Писемским в его романе своеобразно. Рисуя обычную и получившую широкое распространение в литературе ситуацию (герой полюбил и соблазнил скромную провинциальную девушку и затем безжалостно оставил ее

ради выгодной женитьбы и карьеры), Писемский придает ей новые, характерные для времени и изображаемой среды черты.

Связь Настеньки и Калиновича превращается в гражданский (т. е. не узаконенный официальным церковным обрядом) брак, освященный, однако, взаимной любовью, общностью интересов и взглядов. Настенька не чувствует себя униженной, отец ее рассматривает Калиновича как зятя. Между ним и Калиновичем существует действительно привязанность, и он верит в прочность, незыблемость отношений Настеньки и ее мужа. Жизнь подтверждает справедливость этого взгляда. Брак Настеньки и Калиновича оказывается настолко прочным, что его не может расторгнуть даже измена Калиновича. После десятилетней разлуки они встречаются и неизбежно соединяются вновь. Более того, писатель показывает, что «деловое» супружество Калиновича с Полиной, скрепленное церковью и присутствием аристократических родственников, не является подлинной живой связью и распадается, несмотря на все попытки сохранить его. Стихийным чувством, бессознательно влекущим людей друг к другу, Писемский поверяет искусственные, ложные отношения современного общества.

Роман «Тысяча душ» по своей проблематике и по подходу писателя к новым явлениям социального быта был произведением современным, злободневным. Настороженно относясь к развитию буржуазного предпринимательства, Писемский проявлял живой интерес и сочувствие к новой этике молодого поколения, к умственной его активности. Он не устоял перед соблазном включиться в литературную, а в конечном счете и политическую полемику. Став в конце 1860 г. редактором журнала «Библиотека для чтения», он стал печатать в нем едкие фельетоны с нападками на деятелей современной литературы. Тут-то и обнаружились слабость и несостоятельность положительных идеалов писателя. В объявлении об издании журнала «Библиотека для чтения» в 1861 г. Писемский утверждал, что редакция журнала будет стоять на позициях «здравого смысла», отметая увлечения, в результате которых люди «утрачивают свое природное свойство понимать добро и истину одинаковым образом. В этом заключается обильный источник коллизий между человеческими волями и убеждениями».[12]

Несмотря на такую умеренную позицию и на данное в объявлении читателям обещание воздерживаться от полемических крайностей, «не почитать заблуждение за преднамеренную ложь», вопреки пространным, содержащимся здесь рассуждениям о том, что «чувство собственного достоинства» диктует безусловную «необходимость честного поведения в отношении к чужим личностям, не одинаково с нами думающим или поступающим»,[13]

---

[12] *Писемский А. Ф.* Письма, с. 555.
[13] Там же, с. 555—556.

Писемский вскоре оказался втянутым в ожесточенную полемику, в ходе которой он не проявил терпимости и сам стал предметом оскорбительно резких оценок.

Уверенный в однозначности истины, которая может легко «определяться» здравым смыслом, и в том, что различие мнений возникает от недомыслия или злонамеренной лжи, он не оказался способным проникнуть в суть идейной борьбы эпохи, озлобился. Неудачная попытка заручиться поддержкой Герцена в борьбе с «нигилистами», нападавшими на «Библиотеку для чтения», еще более ожесточила писателя против демократического лагеря.

Роман Писемского «Взбаламученное море» (1863), написанный вскоре после встречи с Герценом, стоит у истоков антинигилистического романа. «Взбаламученное море» отличается от последующих антинигилистических романов отсутствием жесткой художественной структуры и стереотипных мотивов. Писемский только еще искал формы романа-памфлета.

Придавая своему труду серьезное историческое значение, он претендовал на объективность, почти документальную точность своих изображений: «...пусть будущий историк со вниманием и доверием прочтет наше сказание: мы представляем ему верную, хотя и не полную картину нравов нашего времени, а если в ней не отразилась вся Россия, то зато тщательно собрана вся ее ложь», — заключает он свой роман.[14]

Односторонняя, неполная картина нравов (только ложь жизни) могла расцениваться как верная потому, что ложь представлялась писателю всеобъемлющей, характерной чертой общества в то время. Недаром вслед за «Взбаламученным морем» он задумывает и отчасти осуществляет цикл очерков «Русские лгуны», где хочет современную жизнь страны охарактеризовать через типы лгунов.

Неверие писателя в прогрессивность исторического развития, во влияние мыслей и устремлений лучшей, активной части общества на судьбы страны сказалось на особенностях характеров героев романа «Взбаламученное море» и на самой его композиционной структуре. Ни один персонаж романа не может с достаточным основанием рассматриваться в качестве «героя времени».

В центр повествования поставлен дворянин Бакланов — легкомысленный, эгоистичный и совершенно лишенный самобытности. Он увлечен эстетическими вопросами, но искусство его занимает лишь как способ весело провести время. По сути дела он целиком находится во власти инстинктов, сладострастия, капризов.

Более одухотворенные и деятельные персонажи романа, которые должны были бы в историческом произведении находиться на переднем плане, оттеснены на периферию повествования. Близкий автору, выражающий его веру в значение естественных

---

[14] *Писемский А. Ф.* Полн. собр. соч. Изд. 3-е, т. 4. СПб., 1910, с. 549.

наук герой — ученый-биолог, демократ по своему происхождению — Варегин и талантливый фанатик, сторонник социализма «попович» Проскриптский не оказывают заметного влияния на события, изображенные в романе. Их силы не находят себе применения, и при всей своей энергии они скорее подчиняются власти бессмысленного потока жизни, чем господствуют над ним. Проскриптский слеп в своем фанатизме; обманывая молодежь своими идеями, он сам заблуждается и не видит, что его окружают не идейные борцы, а глупцы и мошенники. Варегин вообще не находит общего языка с современниками. Друг народа, он вынужден в качестве мирового посредника принимать участие в карательной экспедиции против крестьян.

Не найдя героя, который мог бы стать подлинным средоточием исторического повествования о современной России, Писемский не сумел найти и обобщающего единого сюжета, который придал бы роману целостность. Роман распадается на множество пестрых глав-эпизодов, и даже обличение революционеров и полемика с их идеями возникают в нем как бы случайно. Возвращаясь к этой теме неоднократно, Писемский так и не дает объяснения, чем определяется популярность освободительных идей у современной молодежи.

На протяжении всего романа он выражает скептическое недоверие к способности самостоятельно мыслить и разумно действовать целых поколений людей. Мотив внешнего влияния проходит через весь роман, «прикрепляясь» не только к легкомысленному Бакланову, но почти ко всем лицам романа и даже ко всем силам, которые писатель наблюдает в русском обществе.

Народ, страдания которого Писемский рисовал достаточно убедительно, оказывает неповиновение господам, по мнению писателя, не потому что недоволен своим положением и боится его дальнейшего ухудшения, а потому что его «подговаривают» молодые агитаторы-радикалы. Однако и сами эти молодые люди не более как дети, обманутые и набравшиеся ложных идей из изданий Герцена. «Нелепость», «глупость», «в голове положительно ничего! пусто! свищ!» — таковы определения, при помощи которых Писемский рассказывает о радикально настроенной молодежи.

Во «Взбаламученном море» Писемский изменил не только свой подход к общественным явлениям, решительно отказавшись от каких-либо симпатий к «новизне», но и иначе, чем в ранних своих произведениях, стал рисовать интимные чувства человека. Если в своих романах конца 40-х и 50-х гг. он изображал разные типы любви — любовь низменную, сладострастную, любовь псевдоромантическую, книжную, навеянную чтением и воображением, любовь-порыв, выражающую стремление к возвышенным и чистым отношениям, и т. д., — если в романе «Тысяча душ» он показал продажную, «деловую любовь», но рядом с нею любовь непосредственную, горячую, преданную, побеждающую все пре-

грады и образующую семью, то во «Взбаламученном море» любовь рисуется только в своих низких, бездуховных проявлениях. «Жрица любви», прелестная Софи Ленева, избалованная барыня, переходит от мужчины к мужчине и по сути дела знает одну страсть — страсть к роскоши, ради которой она разоряет и толкает на преступление своих любовников. Юная революционерка Елена Базелейн фантазирует и лжет. Страсть к позе сделала ее неспособной на подлинную любовь и привязанность. Евпраксия Бакланова — идеальная жена, но она не может удержать около себя мужа, так как она холодна как лед, о чем неоднократно напоминает автор романа. Пессимистическая картина социального и нравственного состояния страны дополняется в романе изображением роста значения денег, жажды наживы и спекуляций, охвативших общество и сделавших разврат, шантаж, воровство и другие преступления обычными явлениями повседневной жизни.

Разоблачение буржуазного хищничества, начатое писателем в романе «Тысяча душ», продолженное во «Взбаламученном море», наиболее сильно прозвучало в романе «Мещане» (1877), посвященном изображению общества спекулянтов, деятелей новой буржуазной эпохи. В этом романе мрачный колорит, «сгустившийся» уже на страницах «Взбаламученного моря», еще более усилился. Неверие в будущее страны, мотивы «заката цивилизации», засилия плоти и материальных интересов стали доминирующими в этом произведении.

Но это не значит, что романист не признает положительной роли светлых устремлений и исканий в жизни передовых людей. Наблюдавший жизнь русского общества 60—70-х гг. писатель признал в конечном счете значение нравственных ценностей, которые вносят в современную, буржуазно опошлившуюся жизнь самоотверженные молодые революционеры, но самые их идеи он продолжал считать фантазиями, химерами. Ценность их деятельности он видел лишь в этическом смысле породившего ее порыва, в стремлении к добру, в преемственности этого стремления, отразившегося последовательно в наивных идеях масонов конца XVIII—начала XIX в. (роман «Масоны», 1880), романтическом философствовании и литературных увлечениях людей 40-х гг. XIX в. (роман «Люди 40-х годов», 1869) и в современных «утопиях» молодых «идеалистов». Недаром заглавие романа «В водовороте» Писемским было заимствовано из скептического монолога одного из действующих лиц «Театрального разъезда» Гоголя: «Мир, как водоворот: движутся в нем вечно мненья и толки, но всё перемалывает время».[15]

---

[15] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. 5. М.—Л., 1949, с. 171.

А. И. ГЕРЦЕН

1

Александр Иванович Герцен (1812—1870), революционер, философ, публицист, издатель, писатель, оставил глубокий, неизгладимый след в истории русской литературы и общественной мысли XIX в. Родился Герцен в Москве, в грозном и славном 1812 году. Умер во Франции, накануне Парижской Коммуны. Эти даты символически обрамляют жизненный и творческий путь Герцена, слово которого на протяжении нескольких десятилетий достойным образом представляло в Европе раскрепощенную, свободную русскую мысль. Определяя место и значение Герцена в развитии русского революционно-освободительного движения, В. И. Ленин подчеркивал, что он «первый поднял великое знамя борьбы путем обращения к массам с *вольным русским словом*».[1]

Многообразно наследие Герцена: философское, публицистическое, литературно-художественное. В то же время оно проникнуто редким, всеми признаваемым единством, источником которого Белинский справедливо считал *мысль* Герцена, гуманную и глубоко личную. «У тебя, — писал критик Герцену по поводу романа «Кто виноват?», — как у натуры по преимуществу мыслящей и сознательной <...> талант и фантазия ушли в ум, оживленный и согретый, *осердеченный* гуманистическим направлением, не привитым и не вычитанным, а присущим твоей натуре».[2]

Младший современник писателя Достоевский обратил внимание на другую всеобщую и специфическую особенность творчества Герцена, с наибольшей силой выразившуюся в двух шедеврах, созданных им уже после смерти Белинского, — книге «С того берега» (1847—1850) и мемуарах «Былое и думы» (1852—1868). Достоевский писал о «поэзии», проницающей всю деятельность и творчество Герцена: «...он был, всегда и везде, —

---

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 21, с. 262.
[2] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 12. М., 1956, с. 271

поэт по *преимуществу*. Поэт берет в нем верх везде и во всем ‹...› Агитатор — поэт, политический деятель — поэт, социалист — поэт, философ — в высшей степени поэт».[3]

Мысль Герцена — теоретика, философа, публициста — обладает неповторимым, индивидуальным художественно-образным качеством. Она не только пластична, гибка, энергична, но и эстетична, эмоционально окрашена. А словесная форма, в которую она облечена, нетрадиционна, даже в строгом смысле не научна, несмотря на обилие терминов из разных наук, вводимых Герценом с равной безоглядностью на каноны и в повести и в философские письма. Научные термины выступают в необычном, порой вызывающе необычном окружении, вторгнуты в непривычные, дерзкие сочетания, разрушающие стереотипы и высвобождающие таившееся в них поэтическое начало. Герцен редко знакомит с итогами мыслительной работы, последними решениями и готовыми формулами — всякие «концы» и схемы ему органически чужды, его пугает прямолинейность, раздражают односторонность и ригоризм. Герцен погружает читателя в процесс мышления и, не ограничиваясь основными вехами (зарождение, развитие и кристаллизация до какой-то степени), передает изгибы, нюансы и временные отклонения. Логический роман, логическая исповедь, поэзия мысли — все эти герценовские самооценки необыкновенно точно и образно передают суть дела, специфику его творчества.

В «Письмах об изучении природы» (1845—1846) Герцен одновременно выступает и историком философии, бережно восстанавливающим ход человеческой мысли, прослеживающим основные этапы ее развития, и дальновидным, трезвым политиком, ненавязчиво, но планомерно и поминутно вводящим злободневность в свой «специальный» рассказ, строго анализирующим и классифицирующим материал в соответствии с тем, что он может дать новому, реалистическому методу, и проницательным психологом, художником, воссоздающим и создающим образы Сократа, Бэкона, Бруно, Гоббса, Юма, Лейбница. Это именно художественные образы великих мыслителей; Герцен преклоняется перед мощью ума, «отвагой знания», широкой и цельной натурой титанов, нисколько в то же время не впадая в идолопоклонство.

Немыслимо понять Герцена-беллетриста, исходя из анализа лишь его повестей, рассказов, романа и фельетонов, тем более что они теснейшим образом связаны с публицистикой и философскими книгами не только строем идей, но и поэтическими принципами организации материала, повествовательными формами. Герценовские повести от «Записок одного молодого человека» (1840—1841) до самых последних объединены любимым герценовским героем-скептиком, в главном не подвергнувшимся серьезной эволюции, имеющим своих «двойников» в дневнике, философской и политической прозе. «С того берега» и «Былое и

---

[3] *Достоевский Ф. М.* Письма, т. 2. М.—Л., 1930, с. 259.

думы» — книги, творческая история которых в общей сложности охватывает промежуток почти в четверть века, — особенно ярко раскрывают законы художественного мира, эстетические качества его опоэтизированной диалектической мысли.

Герцен 30-х гг. — романтик и идеалист, увлеченный идеями «евангельского мистицизма» в сенсимонистском социально-утопическом варианте. Путь Герцена, — философа, революционера, художника к вершинным произведениям 40-х гг. — это интенсивное и стремительное движение от романтизма и идеализма с сильными бунтарскими и социальными тенденциями к реализму и материализму, творческое усвоение диалектики Гегеля («алгебры революции») и атеистических идей книги Л. Фейербаха «Сущность христианства».

Первые беллетристические опыты Герцена — автобиографические фрагменты и романтические аллегории. «Я решительно хочу в каждом сочинении моем видеть отдельную часть жизни души моей; пусть их совокупность будет иероглифическая биография моя, которую толпа не поймет, — но поймут люди», — писал Герцен в апреле 1836 г. своей невесте Н. А. Захарьиной.[4] Сама переписка Герцена с Захарьиной — романтическая «поэма», с традиционными для романтизма противопоставлениями «героя» (избранника, «демонической» личности, «поэта») и «толпы», неба и земли, идеала и действительности, презренной прозы и возвышенного искусства. Метафорический строй, сфера эмоций, лексика и, по позднему ироническому приговору Герцена, «ломаные выражения, изысканные, эффектные слова» — черты столь же свойственные романтическому мировоззрению. Они присутствуют как в письмах Герцена, так и в таких повестях, как «Легенда» (1836) и «Елена» (1838), в которых социально-утопические аллегории и «опыт своей души» выступали в оболочке экзальтированно-мистических идей и романтических штампов.

Молодой Герцен часто обращается к далеким историческим эпохам, критическим и переходным. «Лициний» (1838) и «Вильям Пен» (1838) — широко и интересно задуманные произведения, в которых, по определению Герцена, «ясно виден остаток религиозного воззрения и путь, которым оно перерабатывалось не в мистицизм, а в революцию, в социализм» (I, 337). История в упомянутых ранних опытах Герцена романтически условна, она — отражение биографии и личного опыта писателя: так, речи Лициния порой прямо дублируют записи в «Дневнике». Но ситуации и конфликты в ранних романтических опытах Герцена, что особенно важно, те же самые, что и в его произведениях зрелой поры: «. . . разрыв двух миров <. . .> отходящее старое теснит возникающее юное <. . .> две нравственности с ненавистью глядят друг на друга» (I, 340). С той, конечно, громадной

---

[4] *Герцен А. И.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 21. М., 1961, с. 76. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

ражающей, что позднее критические ситуации и конфликты будут «переведены» на реалистический язык Герцена — материалиста и «патолога».

Герцен, однако, и позднее не отказывается от романтически-идеалистического времени 30-х гг., от «поэзии» и «шиллеровщины». Он вкладывает в уста скептика Трензинского слова, «исторически», психологически объясняющие и оправдывающие естественность и необходимость такого миросозерцания в начальный период формирования личности: «...идеализм — одна из самых поэтических ступеней в развитии человека и совершенно по плечу юношескому возрасту, который все пытает словами, а не делом» (I, 304). Речь у Герцена идет о реалистической и революционной «переработке», а не об отказе и тем более не об отречении. Романтический протест в глазах Герцена обладает неувядающей прелестью и своеобразной, хотя и субъективной правдой. Герцен неоднократно будет в дальнейшем в своих лирико-публицистических книгах сталкивать, сводить в идейном поединке «романтиков» и «скептиков-реалистов», «юность» и «зрелость», романтический, идеальный порыв и беспощадный, иронический анализ.

«Записки одного молодого человека» в творчестве Герцена — произведение переходное от романтизма к реализму. «Кто виноват?» (1845—1847), «Сорока-воровка» (1846), «Доктор Крупов» (1846) уже не «долею», а всецело принадлежат к тому направлению русской литературы, которое Герцен так точно и емко назвал «*сознательно*-гоголевским». Именно в этом исповедально-обличительном направлении современной русской литературы, активным деятелем, которой был и он сам, Герцен видел ее историческую миссию. «Великий обвинительный акт, составляемый русской литературой против русской жизни, это полное и пылкое отречение от наших ошибок, это исповедь, полная ужаса пред нашим прошлым, это горькая ирония, заставляющая краснеть за настоящее, и есть наша надежда, наше спасение, прогрессивный элемент русской литературы» (VII, 247).

Разрабатывая в 40-е гг. основы нового, реалистического знания,[5] Герцен стремился к тому, чтобы оно было синтетичным, вобрав все ценное из разных систем, и действенным: проблеме «одействотворения» научных знаний Герцен придавал исключительное значение. Новое знание, по его глубокому убеждению, могло родиться только в результате всестороннего и глубокого обсуждения основных проблем современности людьми, принадлежащими к разным лагерям. Свободный диалог поможет преодолеть односторонние точки зрения, приблизит к истине в науке и к реальному действию в политике. Мастерство герценовского диа-

---

[5] О широком, всеобъемлющем смысле, придаваемом Герценом понятию «реализм», см.: *Гинзбург Л.* «Былое и думы» Герцена. Л., 1957, с. 4.

логоведения, достигшее вершины в книге «С того берега», формировалось в 40-е гг. как в спорах с «чужими», славянофилами (Хомяковым), так и своими, «западниками» (Грановский, Белинский).

Герцен не мыслил жизни без диалога, полемики («Я ржавею без полемики. Нет ничего скучнее, чем монолог») и рад был любой возможности сразиться с достойным бойцом, сильным противником; когда же такового в наличии не было, он конструировал, создавал образ воображаемого собеседника, перебивая его вопросами и репликами монологическое течение статьи.

Произведения Герцена 40-х гг. не только диалогичны в обычном смысле (спор, предшествующий рассказу в «Сороке-воровке», беседа Трензинского и молодого человека, завершающая «Записки»). Диалогическое начало внутренне пронизывает все содержание романа «Кто виноват?», определяет конфликтную ситуацию и позицию автора. Диалогично строение и философских книг, где сталкиваются типы мышления и образы мыслителей. Наиболее последовательно диалогический принцип выдержан в книге «Дилетантизм в науке» (1843), особенно это относится к противопоставлению романтизма и классицизма. Но это диалогическое противопоставление имеет также свои пределы, оно подчинено пропаганде нового, высшего, реалистического метода, способного усвоить, переработать позитивные, жизненные элементы романтизма и классицизма.

Синтезирующий взгляд автора, четкое и твердое стремление к обобщающей точке зрения, следующей после детального взвешивания pro и contra, очень характерны для Герцена 40-х гг. Его объективность и многосторонность введены в строгие рамки. Поэтому даже в пределах одного «письма» Герцен не оставляет мысль на полдороге, а читателя в недоумении по поводу позиции автора; он, хотя бы и в общем виде, завершает сравнительно-критический анализ и незаметно переходит к тезисам, формулируя собственную точку зрения строго и ясно. Отчетливость тезисов и выводов, целенаправленная последовательность мысли весьма характерны для Герцена до катастрофы 1848 г.; после нее его голос публициста и философа утратит непоколебимую веру в непогрешимость той или иной точки зрения, в исключительную, непременную правоту того или иного метода.

Диалогическое противостояние различных типов миропознания, научных методов в «Дилетантизме в науке» и «Письмах об изучении природы» в значительной степени снимается синтезирующими выводами автора. Герцен уверенно и настойчиво формулирует и пропагандирует свой метод, нисколько не сомневаясь в правоте выводов и насущной необходимости, перспективности выдвигаемых им на первый план задач. Герцен не просто больше симпатизирует классицизму, чем романтизму, он переходит к остро ироническому, революционному по сути анализу действительности (а не одной только философии) в главе «Буддизм в на-

уке» — не случайно именно эта статья оказалась в центре внимания петрашевцев.

Утрата ясной перспективы и острота разочарования, естественными следствиями которых явились крайний скептицизм и пессимизм, обусловили и совершенно новый в творчестве Герцена тип диалога, получивший классическое выражение в главах «Перед грозой», «Vixerunt!», «Consolatio» в его самой трагической книге. Трагической в высоком, универсальном и личном смысле: личная трагедия неразрывно слита с трагедией поколения, мира — это глубокий духовный перелом, который может завершиться или окончательным падением человека в обществе, или возрождением на совершенно новых началах.

Дополнения к книге, открывающие иную перспективу, — все-таки поздний, оптимистический привесок, уже новый этап (контурно сформулированные тезисы «русского социализма»). Они нисколько не отменяют болезненной напряженности мысли, отчаянного скептицизма, мощной разрушительной «негации» (отрицания), страстных pro и contra в главах, строящихся на диалогическом принципе. В них особенная (и более уже так не повторившаяся) форма диалога продиктована духовным кризисом, с беспощадностью вскрываемым в нескольких плоскостях и с разных, меняющихся, подвижных точек. Для исполнения такой задачи оказались единственно подходящими диалоги без завершающего итога, без оптимистически-утверждающего сведéния крайностей в некоем реалистически безупречном синтезе. «Не ищи решений в этой книге — их нет в ней», — предупреждал сына, которому посвящена книга, Герцен.

Перспектива в диалогических главах книги срезана, категория будущего — самая неопределенная в отличие от слишком очевидной текущей действительности. Даются только рецепты поведения свободной и независимой личности в сошедшем с ума мире — с сильным скептическим и стоическим акцентом. Несомненно, это новое явление в творчестве Герцена, хотя и не во всем, не совершенно новое. В диалогах и монологах «С того берега» господствует ретроспективная исповедь («логическая»), осуществляемая, в частности, путем прямого ввода парадоксов, реплик, метафор (образ тонущего корабля явно навеян поэмой Лукреция «О природе вещей»), масштабных идеологических конфликтов (судьба Сократа, поздние римские философы и христианский мир, Гете и Руссо) из произведений 30—40-х гг.

Подведение итогов и связанное с ним частое обращение к былому — постоянная отличительная черта Герцена публициста, философа, беллетриста. Он всегда испытывал неодолимую потребность в самоанализе, в отчете перед совестью и разумом и, конечно, перед читателем. В его публицистической деятельности с хронологической точностью расставлены яркие вехи, меты — статьи, книги итогового характера, анализирующие сделанное за год, за пять лет, за десять. Герцен — публицист, пропагандист,

издатель «Колокола» и «Полярной звезды» был очень заинтересован в успехе своего дела, в практическом резонансе, поэтому он так часто, бесчисленное количество раз повторяет, варьируя, основные тезисы и идеи. Переходя с берега на берег, Герцен стремился остаться верным себе и реалистическому методу в главном, он вообще был принципиальным противником безоглядного сжигания мостов, разрушительно-безумного нигилизма. Почти каждое из больших произведений Герцена соотносится с имевшейся в прежних книгах и статьях цепью ассоциаций — философских, психологических, исторических, литературных.

Герцен пережил два серьезных мировоззренческих кризиса: в 1848—1849 гг., когда рухнула его вера в Запад и его цивилизацию, даже значительно поблекла вера во всесилие западной науки, и в 1863 г., когда было жестоко подавлено восстание против царизма. Казалось бы, столь мощные кризисы должны были произвести опустошительное воздействие на мировоззрение Герцена. Однако основы его остались почти не затронутыми, хотя, конечно, вовсе не трудно составить коллекцию из высказываний Герцена разных лет, подводя его под рубрики «экзистенциалист», «панславист», «позитивист» и т. д.

Герцен не пережил «перерождения убеждений», как это случилось с Достоевским; творческий путь его не делится так четко на периоды, как творчество Толстого. Менялись формулы, акценты, рушились одна за другой иллюзии, бесследно в Лету уплывали утопии, срывались отчаянные слова, утончался и креп скептицизм, случались и минуты страшной устали, все меньше и меньше оставалось друзей, но не прекращались поиски иных дорог и новых возможностей и — главное — не менялся метод. Преемственность Герцен в себе сознательно культивировал, как и уважение к прошлому. Герцен дорожил воспоминаниями, былым, образами, людьми, идеалами, вещами. Он расставался с дорогими его сердцу современниками, болезненно переживая невосполнимость утраты, и рвал окончательно лишь тогда, когда видел совершенную невозможность сближения. Очень нелегко ему дался разрыв с Кавелиным и Самариным, но он пошел на это, так как твердо знал, что некоторыми вещами поступиться невозможно.

В книге «С того берега» прежние идеи доведены до последнего предела, до крайней степени обострены и ранние диалогические ситуации — Мевий и Лициний, Трензинский и молодой человек, Крупов и Круциферский, дублируемые ситуациями литературно-философскими и историческими (Гете и Руссо, Гете и Шиллер). Изменения коснулись не только отдельных композиционно-структурных элементов — смена акцентов, резко усилившаяся горечь и скептицизм, раздвоенность позиции автора, — но и сути: все усилия мысли направлены не на выработку нового знания, а на то, чтобы не дать возможности произойти окончательной катастрофе, чтобы избежать краха. В диалоги брошены все дорогие идеи и идеалы, и нужно срочно решить, что следует удержать, не

погрешив против истины (установить также, все ли истины истинны), а что придется раз и навсегда отбросить, похоронить.

Герцен в «Былом и думах» назвал реальных прототипов героев-оппонентов в главах «Перед грозой» и «После грозы»: «человек средних лет» — сам автор, молодой человек — И. П. Галахов. Однако, как справедливо писал В. Тихомиров, автор серии статей о книге «С того берега», свидетельство Герцена не следует принимать слишком буквально.[6] Точка зрения «человека средних лет» — безусловно заострение, и в каждом диалоге особенное, некоторых сторон мировоззрения Герцена в кризисный период, диктуемое ситуацией, психологическим состоянием собеседника. Но и позиция молодого человека не просто романтическая противоположность скептическому, реально-трезвому взгляду, а и отражение личной гневной реакции Герцена на июньские события в Париже.

Не менее важно и другое обстоятельство: диалоги не выявляют правоту (тем более безусловную) чьей-либо позиции, что не мешает, правда, Герцену лично симпатизировать реально-физиологическому взгляду «человека средних лет». Положение, однако, меняется в третьем диалоге — в главе «Consolatio», название которой глубоко иронично, так как утешительный диалог обрывается на грустной и безнадежной ноте, а выступивший в роли утешителя доктор сам близок к отчаянию и не видит для себя настоящего исхода. Доктор в «Consolatio» прямо продолжает линию трезво-скептического, реально-физиологического знания «человека средних лет», он, конечно, не «эмпирик», а такой же реалист; «дама» развивает аргументы «молодого человека», но высказывается значительно обстоятельнее и разнообразнее. Между этими спорщиками нет такой резкой противоположности, как в первых двух диалогах, их точки зрения не столь различны: «даме» в чем-то внятен скептический безрадостный «оптимизм» доктора, а тот сердечно симпатизирует ее сетованиям и печали.

«Человек средних лет» был полноправным хозяином беседы, чутко и продуманно направлявшим ход дискуссии: в первом диалоге, защищаясь, он последовательно и виртуозно охлаждает романтический пыл молодого человека, сея, так сказать, семена сомнения; во втором, напротив, пытается спасти теми же реальными истинами, но взятыми в другой комбинации, разочаровавшегося идеалиста от противоположной крайности. Лично-интимное «человек средних лет» постоянно устраняет, резко противясь попыткам перевести разговор на личности, скрывая острую боль, растерянность перед происшедшим. Нервность, надрывность диалогам сообщает молодой человек: усилия его противника направлены на смягчение напряженности — а она может быть снята

---

[6] *Тихомиров В. В.* Диалоги в книге А. И. Герцена «С того берега». — XIX Герценовские чтения. Л., 1966, с. 70—72. См. также: *Гинзбург Л. Я.* «С того берега» Герцена. (Проблематика и построение). — Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз., 1962, т. XXI, вып. 2, с. 112—124.

лишь «патологическим» анализом действительности, объективно-бесстрастным знанием, которому мешает сильный эмоциональный стресс.

В «Consolatio» не просто очередная перестановка сил оппонентов, другая комбинация спора реалиста и романтика. Резко изменена тональность диалога, устранена излишняя горячность — не столько спор, сколько задушевная беседа. Доктор мягко и спокойно рагирует даже на язвительные реплики собеседницы. Создается впечатление, что они его мало ранят и заранее известны. Грустное знание, добытое многолетними размышлениями и огромным жизненным опытом, слабо утешает доктора, и, будь он менее последовательным человеком, он пожертвовал бы им ради чего-нибудь не столь беспощадно-неумолимого. Но он на это не способен, так как доктор — свободный человек, не желающий и не могущий жертвовать истиной ради призрачного, но утешительного счастья утопии. Личная независимость, свобода голоса и разума, преданность истине — вот его позиция. Его и Герцена.

Три больших диалога в книге «С того берега», своеобразная триада — идеологическая сердцевина произведения, построенного на резких диссонансах и антитезах. Они дают многосторонний анализ состояния мира — и в то же время способствуют выработке позиции, единственно возможной для свободного и реально мыслящего, независимого человека в мещанском и умирающем мире. Диалоги, хотя и составляют идейно-философскую сердцевину произведения, — еще не вся книга, и ими вовсе не исчерпывается богатство ее содержания. В «монологических», резкими, энергичными мазками набросанных главах автор, отходя от всякого диалогизирования, дает полную волю своим эмоциям. Затаенные, сдерживаемые скорбь и гнев в этих главах прорываются бурным, неудержимым потоком жгучей ненависти к старому миру, к празднующему победу мещанству. Сетования, скорбь «молодого человека» из диалогических глав здесь сохранены полностью и стократно увеличены, соединены общей темой смерти со строгими диагнозами «человека средних лет» и доктора. Исповедь — отречение Герцена от всех иллюзий и надежд — сбалансирована дополнениями, намечающими поворот к другому берегу: «русскому социализму». Такова необыкновенно сложная и противоречивая структура переломного и переходного в творчестве Герцена произведения, в котором с огромной художественной силой запечатлены период духовного кризиса и начало его преодоления.

2

Основы реалистического метода Герцен разработал в «Дилетантизме в науке» и «Письмах об изучении природы». Основы своего гуманизма раскрыл в публицистическом лирико-философском трактате «Капризы и раздумье» (1843—1847) и в беллетристике («Кто виноват?»). Критика уже давно и правомерно отме-

чала идейную и эстетическую близость этих произведений. О гуманизме как характернейшей, ведущей черте миросозерцания Герцена великолепно писал Белинский: «человеколюбие, но развитое сознанием и образованием».[7] Гуманизм Герцена — это не категория, не метод познания (реализм), не точка зрения, а нечто очень широкое и объемное, лежащее в основе всей его деятельности, взглядов, поведения, системы оценок. Очень важно для понимания сути гуманности Герцена видеть ее связь с такими постоянными категориями и понятиями в творчестве писателя, как многосторонность (широкость), консеквентность (последовательность), пластицизм, скептицизм, негация. Наконец, в гуманизме Герцена есть и свое ядро — учение о личности, впервые обстоятельно разработанное в «Капризах и раздумье». Последующие частые возвращения Герцена к центральному для него вопросу современности («Согласовать личную свободу с миром — тут вся задача социализма») — углубление и вариации ранее поставленной темы.

Все прочие проблемы Герцен связывает с идеалом гордой, свободной, гуманной личности, а события поверяет одним и тем же вопросом: что они, собственно, дали человеку, как продвинули дело его освобождения? Горький справедливо ставил ему в особую заслугу глубокую, многостороннюю, крайне необходимую в России разработку вопроса о правах личности. «Никто, — писал он, — кроме Герцена, не понимал, что веками накопленное презрение к человеческой личности, созданное рабством, необходимо должно было вызвать борьбу за индивидуальность, за свободу личности прежде всего. Но Гер‹цен› смотрел на личность именно как па силу организующую, оп не вырывал ее из социальной среды, все же иные идеологии или совершенно отрывали ее с почвы истории, или же приносили в жертву о‹бщест›ву».[8] Этот герценовский взгляд с исключительной полнотой и страстностью был выражен в «Капризах и раздумье». «Не отвергнуться влечений сердца, не отречься от своей индивидуальности и всего частного, не предать семейство всеобщему, но раскрыть свою душу всему человеческому, страдать и наслаждаться страданиями и наслаждениями современности, работать столько же для рода, сколько для себя, словом, развить эгоистическое сердце во всех скорбящее, обобщить его разумом и в свою очередь оживить им разум...» (II, 63—64).

Эти слова из знаменитой формулы Герцена поразили своим глубоким и проникновенным смыслом крупнейшего русского писателя-народника Г. Успенского, который и в целом испытал огромное идеологическое воздействие герценовской мысли. В знаменитом цикле «Власть земли» он предлагает герценовскую этическую задачу положить в основание отсутствующей пока науки

---

[7] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 323.
[8] *Горький М.* История русской литературы. М., 1939, с. 253—254.

о *высшей правде*. Влияние Герцена на народническое движение обычно видят в преемственных связях между его теорией «русского социализма», главным пунктом которой, как известно, является вера в социалистическое развитие русского села — ячейки будущего общества, и аналогичными по духу утопиями народников. Эта — очищенная от славянофильских крайностей и православного духа — теория «русского социализма» (общинного, крестьянского) стала первоосновой народничества. «Герценовский „русский социализм“ был отправным пунктом идеологии народничества — целого этапа освободительного движения в России», — пишет А. Володин.[9] Не менее сильным было и воздействие этики Герцена. Высказанные в «Капризах и раздумье» мысли о высоком эгоизме, жертве, своеволии, идолопоклонстве, семейном рабстве были крайне злободневны и важны не только для Чернышевского, воспринявшего многие положения герценовской этики («теория разумного эгоизма») и придавшего им не свойственный Герцену ригористический оттенок, но и для «кающегося» поколения Г. Успенского. Как необыкновенно современные воспринял статьи и повести Герцена 40-х гг. и Н. В. Шелгунов.

Герцен предвосхитил почти все возможные аспекты проблемы освобождения личности и — что не менее существенно — точно выявил опасности и подводные мины, лежащие на пути великой эмансипации. Он изнутри подрывает основы старой морали, освященные преданиями, кодексами, обращая внимание на необходимость полного освобождения от рабских форм мышления.

Натура действительная, реальная не может удовлетвориться ни прописной моралью, ни, тем более, стадным или цеховым преклонением перед идеалами: идея, государство, монархия, республика, наука, бог. В «Капризах и раздумье» Герцен объявляет войну государственной и «философской» морали, выразившейся в прописях: «Идея все, человек ничего»; «Всеобщему надобно жертвовать частным». А также христианской, ставящей на первое место среди нравственных добродетелей смирение, жертву: «. . . жертва никогда не бывает наслаждением: я, по крайней мере, не знаю радостных жертв, потому что радостная жертва вовсе не жертва» (II, 95). Жертве, христианскому идеалу человеческого, нравственного служения людям Герцен противопоставляет свою концепцию эгоизма и своеволия, очень емкую, несмотря на полемичность рассуждений, и в сущности являющуюся проповедью осознанного, разумного альтруизма.

Не случайно для того, чтобы пояснить содержание, вкладываемое им в понятие «эгоизм», Герцен вычленяет специфический, особенный смысл своего словоупотребления. «Слово *эгоизм,* как слово *любовь*, слишком общи: может быть гнусная любовь, может

---

[9] *Володин А.* В поисках революционной теории (А. И. Герцен). М., 1962, с. 70.

быть высокий эгоизм и обратно. Эгоизм развитого, мыслящего человека благороден; он-то и есть его любовь к науке, к искусству, к ближнему, к широкой жизни, к неприкосновенности и проч. <. . .> Вырвать у человека из груди его эгоизм — значит вырвать живое начало его, закваску, соль его личности. . .» (II, 97).[10] Столь же решительно утверждает Герцен и культ своеволия, получивший впоследствии сложное полемическое развитие в теориях «подпольного человека» и Кириллова у Достоевского: «Я полагаю, что *разумное признание своеволия есть высшее нравственное признание человеческого достоинства. . .»*.[11]

Эгоизм и своеволие, взятые в их высоком качестве, вовсе не противостоят общегуманному воззрению, они, напротив, внутренне цементируют нравственные устои личности. Гуманность — это понимание, анализ, знание, одновременно рассудочное и сердечное, не вера, а убеждение, многократно доказанное, проверенное, ставшее незыблемым. «Понять событие, преступление, несчастие чрезвычайно важно и совершенно противоположно решительным сентенциям строгих судей, понять — значит, в широком смысле слова, оправдать, восстановить: дело глубоко человеческое, но трудное и неказистое <. . .> Наше *партикулярное* дело — проникать мыслью в событие, освещать его не для того, чтоб наказывать и награждать, не для того, чтоб прощать, — тут столько же гордости и еще больше оскорбления — а для того, что, внося свет в тайники, в подземельные ходы жизни, из которых вырываются иногда чудовищные события, мы из тайных делаем их явными и открытыми» (II, 56—57).

Не претерпев в дальнейшем коренных изменений, этика Герцена приобрела лично выстраданный скептический оттенок, что совершенно закономерно и объясняется общим отрезвлением и отказом от некоторых прежних оптимистических тенденций. Жизненность и справедливость основных принципов своей этики Герцен имел возможность много раз проверить и испытать. Он будет еще разче в 50-е и 60-е гг. противопоставлять понимание, восстановление, всесторонний и непредвзятый, дробный анализ односторонности, нетерпимости, старческому ригоризму, формализму, уголовному суду. Будет излагать со всетерпимостью пропагандиста и учителя эти гуманные и реалистические правила Александру II и Бакунину, Самарину и Грановскому, Тургеневу и родному сыну, Прудону и Кавелину.

---

[10] Слово «эгоизм» Герцен часто употребляет в том особенном смысле, в каком оно бытовало у Сен-Симона и сенсимонистов. О сенсимонизме молодого Герцена см.: *Гинзбург Л.* «Былое и думы» Герцена, с. 19; *Купреянова Е. Н.* Идеи социализма в русской литературе 30—40-х годов. — В кн.: Идеи социализма в русской классической литературе. Л., 1969, с. 92—150.

[11] «Подпольный человек» Достоевского обратит «разумное признание своеволия» в теорию капризного хотения и повернет ее против культа разума и деяния, насмешливо предпочтя сознательное «сложарукисидение».

Не всепрощающий, а всепонимающий взгляд чуждается догматизма и отвлеченности: «Ничего в мире не может быть ограниченнее и бесчеловечнее, как оптовые осуждения целых сословий по надписи, по нравственному каталогу, по главному характеру цеха. Названия — страшная вещь <...> Я имею отвращение к людям, которые не умеют, не хотят или не дают себе труда идти далее названия, перешагнуть через преступление, через запутанное, ложное положение, целомудренно отворачиваясь или грубо отталкивая. Это делают обыкновенно отвлеченные, сухие, себялюбивые, противные в своей чистоте натуры или натуры пошлые, низкие, которым еще не удалось или не было нужды заявить себя официально; они по сочувствию дома на грязном дне, на которое другие упали» (VIII, 202). Проповедник высокого эгоизма и своеволия, так полемично писавший о христианских принципах нравственности, жертве и смирении, в то же время глубоко симпатизировал тем видам альтруизма, которые не были связаны с официальной благотворительностью, порождались искренними движениями сердца, благородными свойствами натуры. Среди наиболее тепло, привлекательно запечатленных в «Былом и думах» современников Герцена запоминается образ «утрированного филантропа» доктора Гааза: «Память об этом *юродивом* и *поврежденном* не должна заглохнуть в лебеде официальных некрологов, описывающих добродетели первых двух классов, обнаруживающиеся не прежде гниения тела» (VIII, 211).

Апология доктора Гааза в «Былом и думах» на первый взгляд кажется непоследовательностью со стороны автора «Капризов и раздумья», так резко писавшего о жертве, смирении, страдании. Но последовательность сама по себе не является в глазах Герцена неоспоримой добродетелью. Он ценил в людях это качество, говорящее об их честности, искренности и цельности, но до определенной черты, зная, что «безумная консеквентность» прямо порождает нетерпимость, косность и даже цинизм выводов (Гоббс). Человек, упрямо следующий раз и навсегда избранным принципам, хотя бы действительность много раз доказывала их относительность или несостоятельность, несвободен, принадлежит не науке, а религии. Он — догматик и доктринер, разрушил старые идолы, но сотворил новый. Многосторонность и диалектическое умение видеть не только определенные догмы и теории, как бы прекрасны они сами по себе ни были, не только освещенную часть картины, но скрывающееся в тени, таящееся подспудно и вдруг поражающее странным несоответствием общему впечатлению, пластичность, всеотзывчивость — вот те начала, которым свободный, реалистически мыслящий человек должен быть верен.

Если нет такого лично осознанного широкого отношения к миру, истории, человеку, то все будет слишком узко, одномерно и теоретично, абстрактно. Не сама по себе жертва претит «эпикурейской» натуре Герцена, а связанные с ней страдание и сми-

рение, благостность которых освящена христианской моралью. И даже не христианская мораль в ее чистом, максималистском виде смущает Герцена, а, так сказать, формально-христианская, огосударствленная мораль, ее лицемерные толкования и применения, искусственное, натянутое или предписанное смирение, игра в благотворительность. Отсутствие всего формального, официального, нетерпимого и привлекает в Гаазе Герцена: здесь жертва добровольна — и, следовательно, не жертва; жизненный подвиг — привычное, обыденное дело; страдание — осмысленное социально-деятельное сострадание.

Гааз — «юродивый», помешавшийся на жертвенном служении людям, «несчастненьким», в отличие от другого герценовского чудака, свихнувшегося на разрушительной рефлексии, поставившего под сомнение истинность всех современных понятий. Они — крайности, полярные типы и лишь в одном равны: противостоят со своим безумием косному официальному миру, оба они по-разному (один — отрицанием, другой — деятельным безудержным альтруизмом) служат истине и человечеству, а потому не в ладах со временем и здравомыслящим большинством. Высокий эгоизм вовсе не исключает ни подвига разрушения, ни подвига милосердия. Он не приемлет другое: разрушение ради разрушения, справедливо считая такой нигилизм несовместимым с реальным методом, уступкой «романтизму», и формальный культ жертвы, смирения.

Более всего Герцен расходился со славянофилами в вопросе о правах личности, неоднократно язвил по поводу рассуждений Самарина о «приниженной» личности. И не только со славянофилами, но и с Бакуниным, Прудоном, Кавелиным, Карлейлем; наконец, с господствующей философией и моралью. «Философы перевели церковные заповеди на светский язык. Вместо милосердия появилась филантропия; вместо любви к ближнему — любовь к человечеству; вместо того чтобы сказать „*это предписано*", воскликнули „*это принято*". Эта мораль требует от человека той покорности и тех же жертв, что и религия, не предоставляя ему в то же время награды в виде мечты о рае <...> Мораль, которую нам проповедуют, стремится лишь к тому, чтобы уничтожить личность, сделать из индивида тип, алгебраического человека, лишенного страстей», — писал Герцен в отрывке «Дуализм — это монархия» (XII, 230, 233).

Дуализм понятий — основной враг реализма, гуманности, объективного, научного анализа, человеческого прогресса. Острая необходимость преодоления дуализма всей современной политической, социальной, семейной жизни сделала исповедь и скептицизм девизами эпохи Герцена, его поколения. В научной литературе давно уже проанализированы связи творчества писателя с социальными, этическими, эстетическими воззрениями Белинского, В. Майкова, петрашевцев.[12] Как политически злободневные рас-

[12] См., в частности, статьи в кн.: *Усакина Т.* История. Философия. Литература. Саратов, 1968.

ценивал Герцен свои «Записки одного молодого человека», более всего имея в виду философию жизни и истории героя повести Трензинского, его разумный скептицизм, разрушающий романтические, идеалистические иллюзии, приучающий к трезвому, многостороннему взгляду на действительность, к строго научному анализу, к микроскопу, скальпелю, вивисекциям. Скептическое мировоззрение Трензинского — нужный негативный момент становления реалистического метода; оно полемично и одностороннее, но помогает преодолеть другие односторонности. Позицию Герцена поняли и приняли многие, в том числе Огарев и Грановский.

Скептицизм Трензинского — не метод, а точка зрения, увеличенная в полемических целях и спроецированная на собственную идеологическую биографию одна из сторон мировоззрения Герцена. В то же время он качественно отличен от скептицизма Секста Эмпирика и Дэвида Юма, хотя и связан с ним родовыми чертами. В «Письмах об изучении природы» Герцен скептицизм считает неизбежной реакцией на догматизм. Оставаясь верным принципу историзма, Герцен одновременно прямо метит в современность, давая догматизму такое классическое определение: «...догматизм необходимо имеет *готовое абсолютное*, вперед идущее и удерживаемое в односторонности какого-нибудь логического определения; он удовлетворяется своим достоянием, он не вовлекает начал своих в движение, напротив, это неподвижный центр, около которого он ходит по цепи» (III, 199).

Если учесть, что мысль Герцена принципиально адогматична, что неподвижность для него синоним смерти и косности, а движение — деятельное и животворное начало, что все его размышления о методе имели очень внятный современникам и вполне конкретный политический смысл, то станет понятным значительность и злободневность сказанного им о скептицизме. Сочувствуя разрушительной работе скептицизма, Герцен не приемлет «бесконечную субъективность без всякой объективности», его отталкивает пустота, в которую скептицизм ввергает разум, отрицание всякой истины и даже возможности познать ее. А слова Секста Эмпирика, предельно последовательные, просто страшат: «Тогда только тревожность духа успокоится и водворится счастливая жизнь, когда бегущему от зла или стремящемуся к добру укажут, что нет ни добра ни зла». Он их так резюмирует: «После таких слов мир, который привел к ним, должен пересоздаться» (III, 200).

Образ Юма и оценка его острого скептицизма («медузин взгляд юмовского воззрения») проясняют не только отношение Герцена к классическому философскому скептицизму, но и отличие его скептицизма от скептицизма древних и Юма.

Юм «Писем» и в философском, и в психологическом смысле — прообраз всех героев-скептиков Герцена от Трензинского до доктора из повести «Скуки ради». Философски он особенно близок

к «поврежденному» помещику-коммунисту («Поврежденный», «Концы и начала»), доведшему свое отрицание до последнего предела, до поэзии отчаяния, а также к чудаку, рефлектеру, странному человеку из «Капризов и раздумья» с его разъедающей способностью аналитического мышления: «Не было того простого вопроса, над которым бы он не ломал головы» (II, 73). Этот «двойник» Герцена-публициста новых правил «не добился». Его деятельность — разрушительная, его точка зрения противостоит всему косному, догматическому, официальному, он проникает до таких первопричин и основ, которые можно назвать домашними, внутренними. Парадоксальные, эксцентричные суждения чудака задевают то, что принято считать само собой разумеющимся и опровержению не подлежащим, что примелькалось и крепко срослось с существом современного человека. Более всего достается устойчивым и консервативным кодексам, складывавшимся тысячелетиями, вошедшим в кровь и мозг людей. Мало еще теоретически усвоить новые принципы, понять истину. Гораздо труднее оставаться последовательно верным ей во всех конкретных событиях личной жизни. Сложнее всего именно эта «прикладная» часть задачи: «Не истины науки трудны, а расчистка человеческого сознания от всего наследственного хлама, от всего осевшего ила, от принимания неестественного за естественное, непонятного за понятное» (II, 74).

Вот этой-то труднейшей, титанической задаче глубинного переустройства мира и служит обличение «фуэросов» скептиком и рефлектером в «Капризах и раздумье». Фуэросы — твердая, строго регламентированная правилами структура. О функциональном значении «фуэросов» в творчестве Герцена хорошо писала Л. Я. Гинзбург: «Для Герцена *фуэросы* — это одновременно и система представлений и система слов. Ложные, искажающие действительность представления порождают опустошенные, призрачные слова, а призрачные слова в свою очередь „подкладывают“ ложные представления».[13]

Точка зрения герценовских скептиков-парадоксалистов, воюющих с фуэросами, полемична и порой одностороння, но не узка: анализируя мелочи и частности, они неизменно вовлекают в процесс «негации» всемирную историю и всемирную человеческую мысль. Их позиция универсальна и фундаментально обоснована фактами, добытыми в результате долголетних исследований, изучений, наблюдений. Скептицизм герценовских героев разумный, современный, продуманный и всесторонний. В каждом отдельном случае он имеет существенные индивидуальные оттенки и личную подоснову. Трензинский — менее всего живое лицо, он резонер, теоретик, идеолог, что же касается обстоятельств, породивших его философию, то они за пределами рассказа. Он всецело интересен лишь как определенная точка зрения на мир, адекватная реали-

---

[13] *Гинзбург Л.* «Былое и думы» Герцена, с. 173.

стическим взглядам автора «Дилетантизма в науке» и «Писем об изучении природы». Трензинский появляется в конце повести, что безусловно преднамеренно. Его встреча с «молодым человеком» (а она имеет явную автобиографическую подоснову — беседы с «химиком») относится к разряду тех знаменательных встреч, которые определяют всю последующую жизнь.

Повесть получает логическое завершение, прослежены все этапы формирования молодого человека и намечен дальнейший путь его духовного развития — к зрелости и реализму. Трензинскому чужда односторонность, в полемических целях он, правда, опускает многообразие оттенков, переливов, переходов, но не забывает и о целой, пестрой картине мира. Он вовсе не эмпирик. Отталкиваясь от конкретных фактов и личного опыта, не склонен верить в их абсолютную справедливость, зная, как неисчерпаем мир. «В том-то и дело, что все живое так хитро спаяно из многого множества элементов, что оно почти всегда стороною или двумя ускользает от самых многообъемлющих теорий» (I, 314).

Ничего нет парадоксального в том, что «практик» Трензинский, поучающий «поэта» и «идеалиста», выше всех философов и систематиков ставит Шекспира. Его покоряет широта понимания и видения Шекспира, полное отсутствие формализма, острое ощущение того, что в XIX в. обычно называли живой жизнью: «Живая индивидуальность — вот порог, за который цепляется ваша философия, и Шекспир, бессомненно, лучше всех философов, от Анаксагора до Гегеля, понимал *своим путем* это необъятное море противоречий, борений, добродетелей, пороков, увлечений, прекрасного и гнусного — море, заключенное в маленьком пространстве от диафрагмы до черепа и спаянное неразрывно в живой индивидуальности...» (I, 314). Слова Трензинского о Шекспире почти совершенно стирают грань между его особенным скептицизмом и реальным мировоззрением Герцена. Да он очень во многом и есть сам Герцен, но переболевший уже романтизмом и идеализмом: в диалоге встретились две эпохи его жизни, а соответственно и два мировоззрения; авторское разъяснительное прямое слово не оставляет никаких сомнений, какое из них представляется Герцену действенным, истинным и современным. Скептицизм Трензинского не ведет к пустоте, не погружает человека в отчаяние. Ум Трензинского — резкий и охлажденный, как ум любимого Герценом пушкинского героя. Парадоксы и странные мнения Трензинского, смущающие поэтический, мечтательный ум молодого человека, — трезвые истины, странные лишь для тех, кто не привык к анализу, слепо верит в идолы и кумиры.

Доктор Крупов из одноименной повести, вызвавшей восторги современников, надолго вошедшей в их сознание (характерны упоминания герценовского героя и его теории в публицистике Достоевского 60-х гг.), гораздо в меньшей степени alter ego автора, чем Трензинский и чудак из «Капризов и раздумья». Это

вполне и всесторонне объективированный герой со своей несложной и в общих чертах изложенной биографией, прямо приведшей его к теории о безумии человечества. Если в связи со скептицизмом Трензинского вспоминается, хотя бы и для противопоставления, Юм, философ, чью скептическую теорию познания хорошо корректирует гуманное высоконравственное начало, то теория Крупова скорее соотнесена с философией истории Гоббса. Рассуждения Крупова эмоционально окрашены — они печальны и безнадежны: «черная сторона жизни» в повести не преобладает даже, а только одна и присутствует. Теория Крупова универсальна и изложена с мужественной последовательностью. «История доселе остается непонятною от ошибочной точки зрения. Историки, будучи большею частию не врачами, не знают, на что обращать внимание; они стремятся везде выставить после придуманную разумность и необходимость всех народов и событий; совсем напротив, надобно на историю взглянуть с точки зрения патологии, надобно взглянуть на исторические лица с точки зрения <...> нелепости и ненужности <...> Впрочем, в наш образованный век стыдно доказывать простую мысль, что история — аутобиография сумасшедшего» (IV, 264). Это свифтовский способ видения мира.[14] В «объяснительном прибавлении» к повести, написанном от лица героя, Герцен вскрывает полемическую окраску теории Крупова, прямо указывая на объекты полемики: романтизм, аристократизм, национализм. Очень прозрачно там же прозвучали и вызывающие слова, что хотя герой средств лечения и не представил, но это больше потому, что «далеко не все сказал». Ограничившись констанцией полемически-памфлетной сути повести и ясным намеком на радикальное средство лечения мира, Герцен завершил рассказ горькой и невеселой шуткой.

Научный подход к явлениям действительности — метод и доктора Крупова в романе «Кто виноват?». Однако в романе он лишен последовательности. Тот же метод, но в более умеренном, смягченном варианте. Тот же Крупов, но стоящий ближе не к Свифту и Гоббсу, а, пожалуй, к лермонтовскому Вернеру.

Крупову в романе отведена роль резонера и Кассандры, предвещающей неминуемое несчастье. Медицинский материализм Крупова — воззрение трезвое: «...обливайтесь холодной водой да делайте больше движения — половина надзвездных мечтаний пройдет» (IV, 131). Парадоксы Крупова, его резкие суждения раздражают Круциферского, что естественно, и Бельтова, вовсе не настроенного романтически, тоже большого скептика и рефлектера. Бельтов обвиняет Крупова в докторальности, сухом морализировании, в том, что тот судит о мире и людях сверху. Его собственные мысли и обобщения имеют ясный исповедальный ха-

---

[14] Еще А. Веселовский правомерно проводил параллель между герценовской повестью и 9-м разделом «Сказки о Бочке» («Отступление касательно происхождения, пользы и успехов безумия в человеческом обществе»). См.: *Веселовский Алексей.* Герцен-писатель. Очерк. М., 1909, с. 70.

рактер, он изнутри, анатомируя свою собственную жизнь, пришел к концепции вечного скитальчества, предвосхитив судьбу Рудина. Вот отчего его так задевает отстраненный и намеренно неличный ход рассуждений Крупова. В порыве раздражения он и пытается добиться от Крупова исповеди: «Вам все это легко и спрашивать и осуждать. Видно, в вас сердце-то смолоду билось тихо, а то бы осталось хоть что-нибудь в воспоминании» (IV, 201). Крупов отклоняет этот своеобразный вызов на исповедь. О его прошлой жизни почти ничего в романе не сказано. Бельтов, не желая того, дотронулся до самой больной струны Крупова. Именно потому, что материалист Крупов — несчастный и страдающий человек, Бельтов неправ. Крупов в духе публицистики Герцена реабилитирует эгоизм. Но он не эгоцентрик, он боится эгоцентризма. Об этом говорит и его реплика о детях («Дети большое счастье в жизни! <...> Право, не так грубеешь, не так впадаешь в ячность, глядя на эту молодую травку») и неожиданная нежность, заменившая «натянутую жестокость» в последней беседе с Бельтовым.

Тем более несправедливо обвиняет Круциферский Крупова, приписывая ему «какой-то сухой материальный взгляд на жизнь». Его врачебные советы иногда действительно утилитарны и узкопрофессиональны. Однако мировоззрение Крупова в целом реально, широко, не лишено своеобразной поэзии, проглядывающей в минуты раздражения и волнения: «Ох, эти мне идеалисты... Да кто же это им сказал, что вся медицина только и состоит из анатомии; сами придумали и тешатся; какая-то грубая материя <...> Я не знаю ни грубой материи, ни учтивой, я знаю живую» (IV, 132). Крупов (наряду с автором-повествователем и Бельтовым) продолжает линию прямой пропаганды реальных взглядов Герцена — публициста и философа, чем объясняются и оправдываются его функции резонера и учителя. Так, почти прямая цитата из дневника Герцена — суждение Крупова о типичной болезни века: «Неуменье жить в настоящем, ценить будущее, отдаваться ему — это одна из моральных эпидемий, наиболее развитых в наше время» (IV, 130).

Тип доктора-скептика, благородного «патолога и анатомиста», мудрого гуманиста с неудавшейся личной судьбой и богатейшим опытом в области человеческих отношений, давшего оригинальную методу для толкования общественно-политических явлений, стал центральным в беллетристике Герцена. К нему обращается писатель снова в конце 60-х гг. Функции героя в повестях «Скуки ради» (1868—1869), «Доктор, умирающий в мертвые» (1870) значительно расширяются, ему передается роль главного рассказчика, имеющего в запасе множество самых разнообразных сюжетов.

Последние произведения Герцена воспринимаются как фрагменты большой книги, опубликовать из которой он успел лишь несколько глав. В отличие от своего русского коллеги из романа «Кто виноват?» доктор наделен биографией, позволяющей загля-

нуть в некоторые уголки его личной жизни. Его скальпель, беспощадный к другим, не минует и самого анатома, представившего на суд собеседника своего рода физиологическую исповедь бывшего романтика, иронией маскирующего личную драму. Исповедь — необходимый конструктивный элемент в последних повестях Герцена: она дополняет новыми и существенными чертами тип доктора-скептика в произведениях 40-х гг., придает недостававшую ему многосторонность.

Доктор в повести «Скуки ради» каламбурит в манере Крупова, объясняя причину своего «здоровья, свежести, сил, смеха», вторит его зловещему «карканью», развивая семейно-демографические взгляды, доводит их до крайности. «Я всегда считал людей, которые женятся без крайней надобности, героями или сумасшедшими. Нашли геройство — лечить чумных да под пулями перевязывать раны <...> ведь это подумать страшно, на веки вечные, хуже конскрипции — та все же имеет срок <...> Охотников продолжать род человеческий всегда найдется много и без меня. Да и кто же мне поручил продолжать его, и нужно ли вообще, чтоб он продолжался и плодился, как пески морские, — все это дело темное, а беда семейного счастья очевидна» (XX, 459).

Автор и доктор в последних повестях одинаково резко, памфлетно оценивают действительность, человека, историю. Они не антиподы, а авгуры — зрители, с полукивка и полуслова понимающие друг друга. Более того: парадоксы и странные мнения автора крайностью выводов и нескрываемым злым тоном превосходят иронические суждения героя, сохраняющего добродушие и в некотором роде стоический оптимизм с пищеварительным оттенком. «Главное орудие Искандера, которым он владеет с таким удивительным мастерством, — ирония, нередко возвышающаяся до сарказма, но чаще обнаруживающаяся легкою, грациозною и необыкновенно добродушною шуткою», — писал Белинский о романе и повестях Герцена 40-х, его «утренних» произведениях.[15] В сочинениях позднего Герцена «легких» и «добродушных» шуток почти нет. Господствует «ирония <...> возвышающаяся до сарказма». Автору добродушие не свойственно: раздраженный тон, каскады сарказмов, злых шуток; портреты людей резко шаржированы, карикатурны.

Медицинский материализм доктора еще универсальнее и глубже, чем у доктора Крупова. Он и на свою профессию смотрит чрезвычайно широко, трактуя ремесло врача в самом высшем смысле: «Настоящий врач, милостивый государь, должен быть и повар, и духовник, и судья...» (XX, 461). Применяет профессиональную точку зрения ко всем явлениям жизни: «Медицинская практика — великое дело <...> Если б перед революциями, вместо того, чтоб собирать адвокатов и журналистов, делать консилиумы, не было бы столько промахов! Люди, видящие сотню человек

---

[15] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 10, с. 325.

в день — не одетых, а раздетых, — люди, щупающие сотню разных рук, ручек, ручонок и ручищ, — поверьте мне, знают лучше всех, как бьется общественный пульс. Публично, на банкетах и собраньях, в камерах и академиях, все — театральные греки и римляне, — что тут узнаешь? Посмотрите-ка на них с точки зрения врача <...> Доктору все раскрыто: чего больной не доскажет, то здоровые добавят; чего и здоровые умолчат — стены, мебель, лица дополнят» (XX, 525). Слова доктора — итог, резюме, последний диагноз, подведение черты. Этим возможности типа исчерпаны до конца. Характерно, что страстное изложение доктором основ своего мировоззрения, защита метода в последней повести Герцена не оттенены ничьей иронией или сомнением.

Прерывает Герцен скептически-реалистический речевой поток доктора потому, что новые обстоятельства стали вносить серьезные поправки в теоретические построения героя. «Я прерываю философствование моего доктора... или, лучше, не продолжаю его, потому что и тут — как почти во всем — обстоятельства нагнали нас и опередили. <...> Явились новые силы и люди» (XX, 555). Типичная для Герцена концовка без конца, согласная с его адогматичным мировоззрением и эстетическими принципами. Герцен не ставит окончательной точки, оставляя за собой право вернуться (и уже в который раз) к вечно обсуждаемому им на русском, западном и всемирно-историческом материале кругу проклятых вопросов. Для всего свой срок: есть время действовать и время патологического разбора, подведения итогов, обсуждения происшедшего. Изменившаяся политическая ситуация во Франции и Европе невольно требовала осмысления, очередной проверки основ мировоззрения и справедливости концепции Запада, обусловленной горькими уроками 1848 года.

3

Несколько особняком в творчестве Герцена стоят повести «Долг прежде всего» (1847) и «Поврежденный» (1851). Герцен успел написать только «пролог новой повести» «Долг прежде всего» из пяти глав, который он читал в Париже Бакунину и Белинскому. На критика произвело сильное впечатление новое произведение Герцена. Повесть анонсировалась «Современником» на будущий 1848 год, но, по образному определению писателя, «сильнейший припадок цензурной болезни» решил ее участь. «Эта осадная цензура, — иронизировал Герцен, — запретила печатать что бы то ни было писанное мною, хотя бы то было слово о пользе тайной полиции и явного самодержавия или задушевная переписка с друзьями о выгодах крепостного состояния, телесных наказаний и рекрутских наборов» (VI, 297).

Но даже и в более терпимые и либеральные времена повесть «Долг прежде всего» могла появиться в русском журнале только

с очень значительными купюрами. Друзья Герцена в петербургских литературных кругах пришли в ужас, прочитав яркое и совершенно «нецензурное» описание французской революции 1789 г. в четвертой главе повести («Троюродные братья»). Никогда ранее в творчестве Герцена антикрепостнические мотивы не звучали так сильно и так художественно. В незавершенной повести Герцен энергичными и скупыми мазками создал первую в русской литературе, самую сжатую и одну из наиболее выразительных хроник дворянского рода, предвосхитив появление в будущем «Дворянского гнезда» Тургенева, «Обломова» Гончарова, «Господ Головлевых» и «Пошехонской старины» Салтыкова-Щедрина — и, конечно, произведений Л. Н. Толстого, особенно страниц «Войны и мира», посвященных быту поместного дворянства XVIII в. «Ничего подобного нет в русской литературе», — говорил Толстой о герценовской хронике дворянского рода Столыгиных. Кстати, встреча Марьи Валерьяновны с Анатолем в первой главе повести «За воротами» предваряет эпизод свидания Анны Карениной с сыном (Толстой о ней: «превосходная, удивительная»).

Герцен достигает расцвета своего дарования как художник в повести «Долг прежде всего». Энергичная, сжатая, освещенная умной, диалектичной и гуманной мыслью, как и его бесподобной легкой и грустной иронией, живопись Герцена в незавершенной повести 1847 г. — это уже во всех основных чертах стиль «Былого и дум». Галерею дворян, слуг, гувернеров в мемуарах Герцена предваряют портреты дядюшки Льва Степановича (с его «гастрическими припадками» и «аристократическими рассказами и воспоминаниями»); «буколико-эротического» помещика Степана Степановича (Степушки) и его всесильной супруги «хамской крови» Акулины Андреевны; Михайлы Степановича, скупца и самодура с «энциклопедическим» образованием, полученным от рекомендованного Вольтером «шевалье де Дрейяк»; зловещей фигуры Тита Трофимовича, «барского фавера» и лазутчика; униженной и одновременно героической матери Анатоля Марьи Валерьяновы; моряка — управляющего имением. Небольшой «пролог» к будущему произведению об Анатоле Столыгине буквально перенасыщен людьми, наблюдениями, деталями, выписанными зрелой рукой большого мастера, призванного стать художником-летописцем своего и «минувшего» веков.

Среди любимых Толстым произведений Герцена была и повесть «Поврежденный». Толстой плакал, читая ее, и собирался написать небольшое предисловие к отдельному изданию повести. «Толстой в зародыше в новелле Герцена „Поврежденный“», — записал в своем дневнике (август 1887 г.) Р. Роллан. Это, конечно, преувеличение. Но вне сомнения, что парадоксы героя повести, его горестное и страстное отрицание западной цивилизации, его диагноз болезни мира были весьма созвучны Толстому.

Повесть «Поврежденный» — новое и симптоматичное явление в беллетристике Герцена, позволяющее яснее увидеть, какими

богатыми возможностями, далеко не исчерпанными в 40-е гг., он обладал как художник. Во-первых, в повести резко, мощно возросло авторское присутствие. Автор, в сущности, главный герой, определяющий смысл и тональность произведения. На стремлении автора найти личные первопричины философии «светло-зеленого помещика-коммуниста» Евгения Николаевича построена повесть. Его оценка взглядов «поврежденного» — самая глубокая, точная и гуманная. Во-вторых, освещение философии истории и жизни героя разнообразно и сложно, — постепенно из скрещения разных точек зрения вырисовывается «диагональ», близкая к истине, но, разумеется, не вся истина.

Тон повести задан духовной и личной драмой автора, подсказан необыкновенно грустным, промежуточным положением скитальца, чужого, оторванного от родной почвы и не верующего более в жизнеспособность Запада. Глухо упомянуты и еще более страшные «бури» и «утраты», сделавшие «слова и суждения» «поврежденного» близкими и понятными «спустя некоторое время». Совмещение, накладывание временных перспектив дает как бы сам образ движения времени и, не посвящая читателя в подробности биографии автора (она контурно членится на этапы), вскрывает всю важность и серьезность для него встречи с «поврежденным». «Человек этот попался мне на дороге, точно как эти мистические лица чернокнижников, пилигримов, пустынников являются в средневековых рассказах для того, чтобы приготовить героя к печальным событиям, к страшным ударам, вперед примиряя с судьбой, вооружая терпением, укрепляя думами» (VII, 363). Встреча — из того же рода знаменательных, о которых писал Герцен в ранних повестях. Но какая колоссальная разница! И речи нет о каком-то важном переломном мгновении, вводящем молодого человека в эпоху зрелости. Эта встреча просто зовет к примирению и терпению, освобождая от мизантропии и мономании. Действует, как природа Италии, которая не лечит раны сердца, а только снимает чрезмерное, невыносимое эмоциональное напряжение, проясняя и укрепляя мысль безличными ассоциациями, возвращая ее на привычную почву разумного скептицизма. «Безличная мысль и безличная природа одолевают мало-помалу человеком и влекут его безостановочно на свои вечные, неотвратимые кладбища логики и стихийного бытия...» (VII, 365). Этими словами заканчивается лирическое авторское вступление, объясняющее глубокие личные (а не одни лишь эстетические) причины, рождающие в нем симпатию к парадоксам «поврежденного». А они составляют цельное и безнадежно-пессимистическое воззрение на человеческую природу, историю, просвещение, прогресс, цивилизацию, болезненную крайность которого так комментирует «медицинский» спутник «коммуниста»: «...говорит — такие вещи, ну, просто волос дыбом становится, все отвергает, все — оно уж эдак через край; я сам, знаете, не очень бабьим сказкам верю, однако ж все же есть что-то» (VII, 367).

Что именно «есть» — в повести не выясняется; зато чего «нет» — обсуждается подробно и запальчиво в беседах между лекарем, автором и Евгением Николаевичем. Лекарь — сниженный вариант доктора-скептика; патолог, но в узком, утилитарно-профессиональном смысле, все несчастья и беды сводящий к акушерско-физиологической стороне дела. Его реальная натура в действительности очень ограничена, взгляд на мир оскорбительно прост, а скальпель не идет дальше поверхности (эпидермы). Лекарь в «Поврежденном» — тот же доктор Крупов, но не беспокоящийся ни о чем высшем, тем более о судьбах мироздания. Словом, как точно и зло характеризует его автор, он «принадлежал к числу тех светлых, практических умов, — умов подкожных, так сказать, которые дальше рассудочных категорий и общепринятых мнений не только не идут, но и не могут идти» (VII, 373).

Не лекарь, а «светло-зеленый помещик» — подлинный собрат философствующих докторов Герцена, более, однако, беспощадный и безумный в своих выводах-приговорах: «...земной шар или неудавшаяся планета, или больная»; «История сгубит человека, вы что хотите говорите, а увидите — сгубит» (VII, 370, 371). Он во всем видит «болезнь исторического развития», идущую из Европы, вполне серьезно призывая отказаться от цивилизации, «приблизиться к животным» и природе: «К природе..., к природе на покой, — полно строить и перестроивать вавилонскую башню общественного устройства; оставить ее, да и кончено, полно домогаться невозможных вещей <...> Пора домой на мягкое ложе, приготовленное природой <...> на дикую волю самоуправства, на могучую свободу безначалия» (VII, 376—377).

Суждения «поврежденного», конечно, болезненные крайности, но им автор гораздо больше симпатизирует, чем стандартно-разумным возражениям лекаря. Особенно ему импонируют независимая отвага ума, отсутствие идолопоклонства, разительная последовательность мысли, видимо, уже давно отстоявшейся, легкость, эстетическая непринужденность импровизации. Наконец, в идеологическом аспекте — уничтожающая критика западной цивилизации. Автора влечет к «поврежденному» какое-то странное личное чувство. Он пристально изучает лицо «поврежденного» и жесты, жадно впитывает его парадоксальные мнения, не забывая, впрочем, об их односторонности и надрывности (VII, 372).

Вообще Евгению Николаевичу больше подходит место в художественном мире Достоевского, где так обычны герои-мономаны, сосредоточившиеся на безумной идее, непременно всечеловеческого масштаба, и где норма — болезненно-парадоксальные диссонансы и психологическая взвинченность. Вовсе не исключено, что такой постоянный и внимательный читатель Герцена, как Достоевский, обратил особое внимание на фигуру «поврежденного» и воспользовался идеологическим и психологическим мате-

риалом повести, создавая образ Кириллова. Больное, надрывное в «поврежденном» герое Герцена — черта новая, отделяющая его воззрения от реального, разумного скептицизма Трензинского, доктора Крупова («Кто виноват?») и самого автора «Писем об изучении природы». «Поврежденный» гораздо ближе строем идей и тональностью книге «С того берега».

Многие мысли и парадоксы Евгения Николаевича — заостренная точка зрения Герцена-публициста кризисного периода. Но в целом философия героя — производное его личной жизни, следствие огромного потрясения, сокрушившего жизненную силу, превратившего бывшего романтика в озлобленного, одностороннего скептика.

«Поврежденный» герой оказался по-своему дорог Герцену, и он вновь его вывел в книге «Концы и начала» (1862—1863), тем самым лишний раз подчеркнув относительность границы, разделяющей беллетристику и публицистику. Вновь понадобился Герцену голос «поврежденного» для того, чтобы внести еще один резкий диссонанс в споры о «концах» и «началах», дополнить диспут нотой крайнего пессимизма, неверия в малейшую возможность для Запада возродиться, причем чересчур мрачная точка зрения героя отделяется от не столь решительного и «смелого» взгляда автора. Решения «поврежденного» безотрадны, отталкивают автора отчаянной мизантропической философией истории. Он ему теоретически, правда, не возражает, признавая возможность таких рассуждений, как рассказ «поврежденного» о «труженическом существовании крота» с естественной «антиморалью» в конце: «Какова заплатная цена за пожизненную земляную работу? Каково соотношение между усилиями и достигаемым? Ха-ха-ха! Самое смешное-то в том, что, выстроивши свои отличные коридоры, переходы, стоившие ему труда целой жизни, он не может их видеть, бедный крот!» (XVI, 191, 192). Ответ Герцена герою лежит не в теоретической, а в практической сфере — у него «лапы чешутся» делать «кротовую работу». В «Концах и началах» «поврежденный» уже почти лишен индивидуально-личных черт: важна его теория в применении к новой фазе развития Европы, оттеняющая позицию автора в споре с оппонентом-западником, поэтизирующим европейские «концы», не только идеи, науку, но и формы. Дальнейшего развития тип «поврежденного» в творчестве Герцена не получил, ему не суждено было занять место реалиста-доктора с более строгим, трезвым и гуманным миросозерцанием.

Герцен в «Концах и началах» пользуется и обратным ходом. Евгений Николаевич, симпатизируя автору как коллеге по скептическому взгляду на Европу, упрекает его мягко в непоследовательности: «...он <...> сбивается еще, а впрочем, на хорошей дороге» (XVI, 188). Вот эту-то «хорошую дорогу» в пустоту отчаяния и беспредельного пессимизма Герцен отвергает — не потому, что мнения героя ему кажутся ложными, а потому, что они

оскорбляют деятельное («кротовое») начало его реальной натуры. Он отвергает этот путь как свободно, независимо мыслящий человек, не желая лично согласиться с бесперспективной, ведущей в тупик философией. Но в то же время отдельными чертами ему такая философия близка — в такой же степени, как близок «гложущий себя колоссальный эгоизм Байрона» (XVI, 144).

Герцену были понятны, сродни байронические мотивы, сила мощного протеста личности, но очевидна была и негативная сторона бунтарства. «У байроновских героев недостает объективного идеала, веры; мечта поэта, отвернувшись от бесплодной, отталкивающей среды, была сведена на лиризм психических явлений, на *внутрь вошедшие* порывы деятельности, на больные нервы, на те духовные пропасти, где сумасшествие и ум, порок и добродетель теряют свои пределы и становятся привидениями, угрызениями совести и вместе с тем болезненным упоением» (XVI, 144). Без объективного идеала и веры свободный человек слишком уж от всего свободен и недалек от признания добра и зла выдуманными понятиями. «Помещик-коммунист» Евгений Николаевич очень близко подошел к этому пределу, к скептическому итогу Секста Эмпирика, а следовательно, по Герцену, и к смертной черте: «...сухая, матовая бледность придавала его лицу что-то неживое; темные обводы около глаз, больше прежнего впавших, делали зловещим прежнее грустное выражение их» (XVI, 188). Вот от тлетворного дыхания смерти и уходит Герцен в «кротовую работу», да еще в тот год, когда так сильно поубавилась его вера в «русские начала», о чем он и сказал в предисловии к книге.

Нигилизму «поврежденного» Герцен противопоставляет реальный, разумный нигилизм, последовательный и адогматичный: «...это логика без стриктуры, это наука без догматов, это безусловная покорность опыту и безропотное принятие всех последствий, какие бы они ни были, если они вытекают из наблюдения, требуются разумом. Нигилизм не превращает *что-нибудь* в ничего, а раскрывает, что *ничего*, принимаемое за *что-нибудь*, — оптический обман и что всякая истина, как бы она ни перечила фантастическим представлениям, — здоровее их и во всяком случае обязательна» (XX, 349).

4

Вершина творчества Герцена — «Былое и думы», книга, создававшаяся на протяжении 15 лет и отразившая почти все этапы развития Герцена — художника, мыслителя, человека. Почти все крупные произведения Герцена на рубеже 40-х и 50-х гг. в той или иной мере тяготеют к «Былому и думам» и частично даже входят в мемуары — тоном, жанром, идеями, автобиографическими деталями. В «Поврежденном» уже очевидна первая попытка коснуться большой личной темы — «семейной драмы», послужив-

шей толчком для начала работы над «Былым и думами». Возможно, «френетическое желание написать мемуар» помешало Герцену завершить повесть «Долг прежде всего». Герцен в письме к Волфзону (1851) изложил схематично вариант дальнейшего развития сюжета и финала. Но этот эпилог к повести — в сущности новое художественное произведение. В упомянутом письме явственно ощутимы стилистические принципы «Былого и дум» и особый, характерный для герценовских мемуаров метод трансформации автобиографического материала. «Долг прежде всего» не был закончен Герценом, во-первых, потому, что «Былое и думы» частично впитали предназначавшийся для продолжения повести автобиографический материал; во-вторых, потому, что история Анатоля, его мытарств, духовных скитаний в эпилоге незавершенной повести — это, в сущности, конспект романа с множеством лиц, сюжетов, интригой, развязкой.

Но создание романа совершенно не входило в планы Герцена. Безусловно, он хорошо запомнил мнение, тактично высказанное еще в 1848 г. Белинским, что в романе «Кто виноват?», при всех его больших достоинствах, Герцен все-таки «вышел из сферы своего таланта»: критик лучшим художественным произведением Искандера считал повесть «Доктор Крупов». С некоторым недоверием и скепсисом Герцен и в целом относился к современному ему роману XIX в. Книги, вызвавшие особенное внимание Герцена, — мемуары, исповеди, лирическая поэзия (Гейне, Леопарди, Байрон), «Горе от ума» и произведения, которые трудно подвести под обычные жанровые определения: «Божественная комедия», «Фауст», «Евгений Онегин», «Герой нашего времени», «Мертвые души», «Записки из Мертвого дома».

Русский роман эпохи расцвета (60-е гг.) не произвел почти никакого впечатления на Герцена. Он иронизировал над пристрастием Огарева к чтению романов Достоевского и советовал вместо этого, по его мнению, бесполезного занятия перечитать «Что делать?» Чернышевского. К «Детству» Толстого Герцен отнесся куда благосклоннее, чем к «Войне и миру». О романах Гончарова отзывался откровенно враждебно. Не понравились сначала Герцену «Отцы и дети». Ему показалось, что Тургенев тенденциозно шаржировал тип нового человека и обедненно изобразил его антипода — «лишнего человека». Причины пересмотра Герценом оценки романа Тургенева позднее — не эстетические, а идейные, психологические и личные. Гораздо большее сочувствие Герцена вызывали «Записки охотника», а также «Антон Горемыка» и другие произведения Григоровича о народной жизни.

«Евгений Онегин» и «Мертвые души» больше отвечали эстетическим критериям Герцена. Многочисленные свободные отступления, разнообразная «болтовня» по разным поводам, отсутствие строгого сюжета с непременной развязкой, даже сама незавершенность, прерванность произведений Пушкина и Гоголя — все

это качества необыкновенно привлекательные в глазах Герцена. И в поэзии Байрона Герцену импонируют не только бесстрашное отчаяние мысли, титанический дух отрицания, но и непочтительное отношение к жанровым канонам, шаблонам. «Ни Каин, ни Манфред, ни Дон-Жуан, ни Байрон не имеют никакого вывода, никакой развязки, никакого „нравоучения". Может, с точки зрения драматического искусства это и не идет, но в этом-то и печать искренности и глубины разрыва» (X, 122).

Необыкновенно характерны резкие противопоставления Герценом в «Письмах к будущему другу» романа и мемуаров. «Каждая эксцентрическая жизнь, к которой мы близко подходили, может дать больше отгадок и больше вопросов, чем любой герой романа, если он не существующее лицо под чужим именем. Герои романов похожи на анатомические препараты из воска. Восковой слепок может быть выразительнее, нормальнее, *типичнее*; в нем может быть изваяно все, что знал анатом, но нет *того, чего он не знал,* нет дремлющих в естественном равнодушии, но готовых проснуться ответов, — ответов на такие вопросы, которые равно не приходили в голову ни прозектору, ни ваятелю. У слепка, как у статуи, все снаружи, ничего за душой, а в препарате засохла, остановилась, оцепенела сама жизнь, со всеми случайностями и тайнами» (XVIII, 87).

Это суждение четко отражает литературную позицию творца «Былого и дум». Даже очень совершенному с эстетической точки зрения роману Герцен предпочитает безыскусственность мемуаров, и характерно, что, приступая к работе над своей главной книгой, он вспоминает «Поэзию и правду» Гете. Авторская воля романиста смущает, даже раздражает Герцена, а сюжетная сторона мало интересует. Записки и мемуары, по его мнению, превосходят создания художественной фантазии доподлинностью и документальностью. Из пестрой суммы исторических свидетельств мемуаристов воссоздается прошлое в многоликом, сыром виде. Тут ценность имеют и недостатки — узкий взгляд, искажения, ложь. Тенденциозность с головой выдает мемуариста (и чем он простодушней, ограниченней и откровенней, тем лучше), вскрывает психологию и предрассудки его самого и «касты», к которой он принадлежит.

Метод и жанр «Былого и дум» зарождались еще на рубеже 30-х и 40-х гг. в «Записках одного молодого человека». А пришел Герцен к мемуарам через лирико-исповедальные со значительными автобиографическими вкраплениями книги «О развитии революционных идей в России» (1850—1851) и «С того берега». Но особенно следует выделить «Письма из Франции и Италии» (1847—1852), непосредственно предваряющие «Былое и думы» жанром.

Герцен, приступая к «Письмам из Франции и Италии», не знал и не предполагал, что у него получится. Беспристрастный тон, взятый Герценом с самого начала, впоследствии изменился,

контрастность французских и итальянских впечатлений способствовала оформлению идейно-эмоционального ядра книги и композиционному скреплению разнородных заметок. Но произошло это не сразу, о чем свидетельствуют лучше всего пестрое содержание книги и невыдержанность тона. Показательно, что, определяя жанр и формы повествования, Герцен подчеркивает, что его книга не является тем-то и тем-то (не отчет о путешествии, не результат специального изучения Европы, не последнее слово); предлагает в первом же письме не искать в ней всем известного и тысячи раз описанного. Иронически перечисляются знаменитые письма путешественников (Фонвизин, Карамзин) и гуртовые («письма русского офицера, сухопутного офицера, морского офицера, обер-офицера и унтер-офицера»), недавние «*деловые* письма его превосходительства Н. И. Греча», «приходно-расходный дневник М. П. Погодина», договорившие «последнее слово» о Европе.

Полемический смысл краткого обзора мнений русских о Европе — в принципиальном неприятии Герценом традиционных жанровых форм. Он оставляет за собой право писать так, как это подскажут воочию увиденные им события и люди, о том, что захватит его внимание, независимо от того, покажется ли его позиция прозападнической или славянофильской. В результате — родился новый оригинальный жанр «писем русского путешественника», деформировавший прежние каноны до неузнаваемости, и новый взгляд на Европу, покоробивший своей резкостью западников, но не удовлетворивший и славянофилов. После «Писем из Франции и Италии» все значительные произведения, написанные в жанре путевых заметок (не только по Европе), испытали воздействие герценовского цикла. Нетрадиционные «Письма» в некотором роде стали традицией: это до известной степени относится и к таким шедеврам, как «Зимние заметки о летних впечатлениях» Достоевского, «За рубежом» Салтыкова-Щедрина, «Больная совесть» и «Выпрямила» Г. Успенского. А герценовская точка зрения на нравственное, идейное, политическое положение Запада, герценовские прогнозы и наблюдения вошли как классические в русскую литературу, философию, публицистику, причем диапазон толкований тезисов и парадоксов Герцена был необыкновенно широк.

В «Письмах из Франции и Италии» впервые был Герценом применен тот поэтический принцип, о котором он позднее рассказал в «Былом и думах». «Я ‹...› просто хочу передать из моего небольшого фотографического снаряда несколько картинок, взятых с того скромного угла, из которого я смотрел. В них, как всегда бывает в фотографиях, захватилось и осталось много случайного, неловкие складки, неловкие позы, слишком выступившие мелочи рядом с нерукотворенными чертами событий и неподслащенными чертами лица...» (XI, 256). Даже «слишком выступившие» мелочи Герцен не убирает, оставляет их в беспорядоч-

ном, хаотичном виде, в каком они тогда представились, понимая, что без них невольно исказится и общая картина, подправленная поздними аналогиями и думами. В «Письмах» же он просто не успевает убрать мелочи, отделить главное от случайного. Мысль Герцена, анализирующая, парадоксальная, рождается где-то на скрещении прежних дум (книжных) с реальными, сиюминутными впечатлениями.

В книге «С того берега» будет уже явный перевес «логической исповеди», публицистической мысли над беллетристическими «картинками», там представлено добытое несколькими годами мучительной переоценки знание. В «Письмах» — движущийся, многоликий, противоречивый, хотя и целенаправленный процесс добывания знания.

В «Былом и думах» Герцен, хронологически подойдя к событиям 1848 г., отделит поздние воспоминания «артистическим расстоянием», «искусственной перспективой» от летучих заметок в «Письмах из Франции и Италии». «Мне не передать теперь с прежней живостью впечатления, полустертые и задвинутые другими. Они составляют необходимую часть моих „Записок", — что же, вообще, письма, как не *записки* о коротком времени?» (X, 17). Это, конечно, так, но важно и другое: «Письма» в жанровом отношении — прямые предшественники «Былого и дум», первый серьезный опыт художественной публицистики с сильным исповедальным, мемуарным началом.

Многочисленные авторские определения жанра «Былого и дум» как-то особенно полемичны и сознательно туманны. Герцен оправдывает внутренней личной необходимостью вольное сопряжение в одной книге разнородного материала, живописно, случайно и прихотливо расположенного и обретающего единство лишь «в совокупности». Но никакая совокупность не спасла бы книгу от распада на отдельные куски и фрагменты, если бы не было центра, к которому все они (или почти все) тяготеют в той или иной степени. Центр — исповедь, вокруг которой и сосредоточивается все. А поскольку исповедь не мыслилась Герценом как только нечто сугубо личное, а была слита с историей формирования и возмужания его поколения, то, естественно, воспоминания и думы, отобранные, восстановленные и остановленные волей или «капризом» автора, составили многоярусное, с многочисленными внутренними переходами и внешними пристройками здание, каждой деталью и флигелем которого, пусть и резко диссонирующим с общим профилем, дорожит архитектор. «„Былое и думы" не были писаны подряд; между иными главами лежат целые годы. Оттого на всем остался оттенок своего времени и разных настроений, — мне бы не хотелось стереть его» (VIII, 9).

Конечно, воспоминания прошлого сильно деформированы в книге. Сравнительный анализ «Дневника» Герцена 40-х гг. и хронологически соответствующих мест в «Былом и думах» легко

демонстрирует направление произведенных изменений.[16] Естественно, что прошлое осмыслено с позиций позднего знания, прокомментировано и освещено думами. Но ведь и сами думы менялись, они тоже в какой-то момент были остановлены и запечатлены, отразив конкретный идеологический и психологический момент развития. Движение дум, — а оно растянулось на десятилетия, — их причудливо-ассоциативный, противоречивый образ существования в книге делают ее более, чем что-либо другое, свободной и «некнижной».

Меняется, а не только уясняется и жанр книги. Ведь авторские выступления и отступления также имеют свою творческую историю и тоже участвуют в общем движении, у которого чем дальше, тем менее определенная цель и, следовательно, нет конца. Герцен во вступлении к последним частям «Былого и дум» обосновывает совершенно неизбежно возникшие структурные перемены и отказывается от ранних определений жанра книги («записки», «исповедь»), настаивает на принципиальной «отрывочности» повествования, не желает даже как-то спаять и сцепить отдельные главы. Это уже полный отказ от всякого сюжетного, хронологического построения. «Внешнего единства в них меньше, чем в первых частях. Спаять их в одно — я никак не мог. Выполняя промежутки, очень легко дать всему другой фон и другое освещение — *тогдашняя* истина пропадет <...> я решился оставить отрывочные главы, как они были, нанизавши их, как нанизывают картинки из мозаики в итальянских браслетах: все изображения относятся к одному предмету, но держатся вместе только оправой и колечками» (X, 9).

Автобиографического в последних частях «Былого и дум» немного. Исключение — исповедь «кружения сердца», т. е. как раз та трагическая история, ради которой и был затеян труд. «Рассказ о семейной драме» подводит черту под личной исповедью Герцена, занавес резко опускается после пятого акта, эпилог же неинтересен. Впрочем, многое в драме остается неясным, есть и пробелы, ничем не восполняемые. Скальпель Герцена — анатомиста, беспощадного наблюдателя и проницательного психолога, который, по тонкому наблюдению П. В. Анненкова, «как будто родился с критическими наклонностями ума, с качествами обличителя и преследователя темных сторон существования»,[17] в личных, интимных вопросах не решается идти глубоко. «Рассказ о семейной драме» ближе других глав «Былого и дум» к беллетристике — не только потому, что автобиографический материал тут особенно субъективно обработан, многое утаено и опущено. Исповедь «кружения сердца» имеет строго продуманную композицию, ощутим огромный труд, затраченный Герценом на эти страницы. Результат — художественное произведение с типизиро-

[16] См.: *Гинзбург Л.* О психологической прозе. Л., 1971, с. 274—275.
[17] *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1960, с. 219.

ванными героями, полярно противопоставленными, вторгнутыми в роковой поединок. Фон драмы выдержан в сумрачных красках, в резких звуковых эффектах. Увертюра к драме — бессмысленная и дикая драка двух пьяных стариков, изображенная необыкновенно подробно, отталкивающе, надрывно: «. . . страшное эхо, раздавшееся в огромной зале от костяного звука ударившегося черепа, произвело во всех что-то истерическое» (X, 230). Кульминация — трагическая глава «Oceano nox».

С предыдущими же эпохами жизни связи «Рассказа о семейной драме» в основном идеологические. «Рассказ о семейной драме» делает понятным частые «там-сям» вкрапленные или развернутые в отдельные главы размышления Герцена о любви, семье, женской эмансипации, воспитании. Понимание, как всегда у Герцена, приходит позже — в виде отчета о происшедшем. В отчете боль пережитого снимается гуманным и широким взглядом, очищенным от коры эгоцентричных дум и минутных настроений в былом. Понять — это простить. Для Герцена — это еще и обобщить. Именно к «Былому и думам» более всего применимы слова Белинского о «главной силе» таланта Герцена, заключающейся «в мысли, глубоко прочувствованной, полно сознанной и развитой».[18]

«Трезвый взгляд на людские отношения гораздо труднее для женщины, чем для нас, в этом нет сомнения; они больше обмануты воспитанием, меньше знают жизнь и оттого чаще оступаются и ломают голову и сердце, чем освобождаются, всегда бунтуют и остаются в рабстве, стремятся к перевороту и пуще всего поддерживают существующее» (X, 210), — писал Герцен в теоретическом дополнении к главе о Прудоне — «Раздумье по поводу затронутых вопросов». Вызвано «раздумье» домостроевскими воззрениями Прудона, но с не меньшим основанием его можно было поместить и после «Рассказа о семейной драме». Прудон лишь один из поводов, вызвавших раздумье, и вряд ли главный. Слишком очевидна личная, выстраданная подоплека герценовских мыслей, переведенная в сферу всеобщего. «Раздумье по поводу затронутых вопросов» — больше исповедь, чем «Рассказ о семейной драме», где целомудренно и сдержанно-глухо повествуется о внутренней психологической борьбе. Во всяком случае к «Раздумью» больше подходит определение «рассказ из психической патологии», именно оно есть итог «долгого, беспрерывного разбора», «логическая исповедь» житейской драмы, осмысленной как драма века. Теоретическая и общая постановка проблемы позволяет не скрыть, а растворить безболезненно слишком личное.

Философское («Раздумье») и артистическое («Рассказ») «расстояния» дополняют друг друга, восстанавливая разорванные части исповеди, безусловно сохраняющие свое самостоятель-

---

[18] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 10, с. 318.

ное значение. «Раздумье» — пожалуй, самое умное из всего сказанного в XIX в. о женском вопросе, глубокий и гуманный этико-философский трактат. «Рассказ о семейной драме» — беллетристический шедевр в шедевре, не уступающий по художественным достоинствам лучшим произведениям таких мастеров психологической повести, как Тургенев, Достоевский, Толстой. Имевший возможность ознакомиться с рукописью «Рассказа» Тургенев был потрясен художественной силой исповеди, индивидуальной мощью таланта Герцена. «Все эти дни я находился под впечатлением той (рукописной) части „Былого и дум“ Герцена, в которой он рассказывает историю своей жены, ее смерть и т. д. Все это написано слезами, кровью: это горит и жжет. Жаль, что напечатать это невозможно. Так писать умел он один из русских».[19]

Отзыв Тургенева в письме к Салтыкову-Щедрину удивительно напоминает авторское признание Герцена: «...писать записки, как я их пишу, — дело страшное, — но они только и могут провести черту по сердцу читающих <...> расположение чувствуется, оно оставляет след. Сто раз переписывал я главу (которой у вас нет) о размолвке, я смотрел на каждое слово, каждое просочилось сквозь кровь и слезы <...> Вот <...> отгадка, почему и те, которые нападают на все писанное мною, в восхищении от „Былое и думы“, — пахнет живым мясом. Если б не было темной стороны, — светлая была бы бедна» (XXVI, 146—147).

Поиски свободной формы — одновременно и поиски наиболее искреннего тона, верного сочетания красок, темной и светлой сторон. Это не анархический принцип, развязывающий автору руки во всех смыслах, а трудное, иногда страшное дело. Когда Герцен прочитал мемуары Мальвиды Мейзенбург, он деликатно выразил свое неудовольствие их «идеализирующим характером». Сам же, оставаясь верным реальному методу, ни чернить, ни «золотить пилюли жизни» не собирался. Стремился к другому: передать всю «роскошь мироздания», увиденную «раскрытыми глазами» очевидца, все встречное-поперечное.

Роскошь мироздания в «Былом и думах» представлена и контрастными картинами пейзажей — от солнечных, ярких итальянских до туманных, дождливых лондонских, — и картинами народных гуляний. Полнокровное мироощущение было всегда сродни «эпикурейской», необыкновенно подвижной, открытой, живой натуре Герцена, признававшегося незадолго до смерти: «...я не перестал, несмотря на седые волосы, любить ни песни Миньоны, ни тихой поступи мулов с их бубенчиками и красными шнурками, ни теплые итальянские горы под паром вечерней или утренней зари» (XX, 660). Великий остроумец, он начинил свои записки огромным количеством анекдотов и mots,

---

[19] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 11. М.—Л., 1966, с. 205.

давным-давно уже ставших расхожей монетой. А рядом: Петербург Николая I и Дубельта, Вятка с ее «немецко-монгольскими» нравами, залитый кровью блузников Париж, античеловеческий город Лондон с «выгоревшим топливом цивилизации». Океан, поглотивший дорогих ему людей. Болезни, горе, разочарования, предательства, смерти.

Но, конечно, стержень всего — люди. Случайно, на миг мелькнувшие, как Токвиль в Париже и лиссабонский квартальный по дороге в ссылку, и те, о ком Герцен счел своим долгом рассказать подробно, так как их судьбы, мысли, жизни ярче всего воплотили величие и болезни века во всем бесконечном разнообразии национальных, психологических, «пластовых» и видовых оттенков. Биографий в каноническом смысле в «Былом и думах» нет. Не существует и табельной иерархии. Нет и единого метода. Точнее, сколько в «Былом и думах» людей, столько и методов их изображения. Правила, регламентации отсутствуют. Портреты современников выписаны таким образом, каким они запечатлелись в памяти и сознании Герцена.

«Форменный тон биографа ex officio» всегда был ему противен, раздражал догматически застывший, окостеневший жанр жизнеописания великих. В них он с неудовольствием находил как раз то, что более всего не мог терпеть: канонизацию, идеализацию, чаще всего неумеренную, искусственную композицию, в которой внутренняя правда подменялась внешним правдоподобием, строгой хронологией и фактологией, неискренность и напыщенность тона. Герцен мало занимается жизнеописаниями, биографические подробности ему нужны тогда, когда они, по его мнению, помогают выразить суть личности, и еще чаще тогда, когда они характеризуют поколение. Герцен не судит современников: юридический взгляд противоречит его широкому и гуманному воззрению; но всегда оценивает, иногда весьма пристрастно, даже впадая в шарж (Гервег, Боткин), считая нечестным скрывать свои чувства, так как они тоже реальность, тоже истина — только лично его, собственная. Преобладают в мемуарах политические изгнанники, лагерь революционеров и *поврежденных*, скитальцев, бегунов. Этот стан противостоит другому — старому, официальному, государственному, обрисованному суммарнее, нередко и карикатурно-иероглифически, но дифференцированно.

Дубельт и Тюфяев — фигуры, изображенные иронически, насмешливо, но в них все же есть нечто человеческое. Они — не механические куколки, чье жизненное призвание сведено к исполнению небольшого числа функций. Николай I и Наполеон III освобождены почти от всяких индивидуальных признаков; они не типичны, а символичны. Это не лица и даже не карикатуры, а памфлетное изображение обезличивающей шагистики и обезличенного мещанства, аллегорическое воплощение утрированных черт бездушной системы, где национальное своеобразие почти стирается «равенством братства». Николай I представляет не-

мецко-монгольскую петербургскую машину угнетения и подавления; Наполеон III — мещанскую цивилизацию с бонапартистским красноречивым французским колоритом.

Герценовские портреты Николая I и Наполеона III типологически близки к героям «Истории одного города». Они предваряют галерею щедринских градоначальников, так же как герценовские «Записки одного молодого человека» предвосхищают толстовский психологический метод в «Детстве» и «Отрочестве».[20] Однако в творчестве Герцена, по справедливому замечанию Л. Я. Гинзбург, преобладают традиционные принципы изображения психических явлений, в сущности диаметрально противоположные толстовской «диалектике души».

Не слишком типичны для Герцена и гротескные портреты механического, кукольного, утрированного характера. В какой-то степени к образам Николая I и Наполеона III близки получеловеческие лики мещан в повести «Скуки ради» и некоторые памфлетные обобщения на очень конкретном материале. Таков, к примеру, облик Муравьева-Вешателя в заметке «Портрет Муравьева», но он отличается буйной эмоциональной памфлетностью: «Портрет этот пусть сохранится для того, чтоб *дети* научились презирать *тех отцов*, которые в пьяном раболепьи телеграфировали любовь и сочувствие этому бесшейному бульдогу, налитому водой, этой жабе с отвислыми щеками, с полузаплывшими глазами, этому калмыку с выражением плотоядной, пересыщенной злобы, достигнувшей какой-то растительной бесчувственности...» (XVIII, 34).

Больше всего в «Былом и думах» людей, выломившихся из ряда, историческими событиями разбросанных по свету. Тут вожди и видные деятели итальянской, немецкой, французской, польской, венгерской, русской эмиграции — Гарибальди, Мадзини, Струве, Гауг, Луи Блан, Ворцель, Мицкевич, Бакунин. И русские бегуны — Печерин, Сазонов, Энгельсон, Кельсиев, Головин. Когда индивидуальное резко перевешивает, «роскошь мироздания» преизбыточно отражается в личности, Герцен создает фрески, запечатлевшие величие, гигантскую силу духа. Здесь личность не только является отражением типичных черт поколения, нации, но и сама интенсивно, деятельно оказывает влияние на движения века. Таковы в «Былом и думах» образы великих борцов и реформаторов — Белинского, Оуэна, Гарибальди («идол масс, единственная, великая, народная личность нашего века, выработавшаяся с 1848 года»).

Белинский, Гарибальди, а также Наталья Герцен, Огарев, Витберг, Грановский — личности, которых не коснулась (или почти не коснулась) убийственная ирония Герцена. Это идеальный и идеализированный человеческий пласт в «Былом и думах»; анекдотические подробности, мелочи быта, приведенные

---

[20] И знаменитое определение Чернышевского «диалектика души», сформулированное совершенно в стилистической манере Герцена.

Герценом, здесь освещены мягким, добрым, иногда сострадательным юмором и не служат целям психиатрической патологии и микроскопической анатомии. В других случаях Герцен остается верен нарочитому акценту на мелочах, пристальному и дотошному анализу: «Я нарочно помянул одни *мелочи* — микроскопическая анатомия легче дает понятие о разложении ткани, чем отрезанный ломоть трупа. . .» (XI, 503).

«Микроскопическая анатомия» семейного быта Энгельсонов ведет к серьезным и обобщенным идейным и психологическим выводам — Энгельсоны представлены как «предельные» типы, выразившие ведущие свойства и особенности своей формации. Герцен не останавливается на констатации общей, объективной стороны трагедии поколения Энгельсонов (петрашевцев): «Страшный грех лежит на николаевском царствовании в этом нравственном умерщвлении плода, в этом душевредительстве детей. Дивиться надобно, как здоровые силы, сломавшись, все же уцелели» (X, 344). Анализ Герцена идет дальше, вглубь, выясняя, что уцелело и как уцелело, для чего Герцен прибегает к испытанным естественнонаучным принципам, к тому методу, отцами которого он считал Бэкона и Спинозу. «*Понимание дела — вот и вывод, освобождение от лжи — вот и нравоучение*», — еще раз повторяет Герцен свой девиз в знаменитом философском трактате «Роберт Оуэн», включенном в состав «Былого и дум». Этот метод, в основе которого лежат понимание и освобождение, он прямо соотносит с философией природы Бэкона. «Природа никогда не борется с человеком, это пошлый, религиозный поклеп на нее; она не настолько умна, чтоб бороться, ей все равно: „По той мере, по которой человек ее знает, по той мере он может ею управлять“, — сказал Бэкон и был совершенно прав» (XI, 245, 246—247). Обращение к Бэкону в «Роберте Оуэне» — еще одно свидетельство, говорящее о постоянстве симпатий Герцена, единстве его деятельности. Бэкон назван как учитель Герцена, философ жизни с гибким и многосторонним, трезвым миросозерцанием.

Герцен приглядывается к суете и мельтешению жизни («мерцание едва уловимых частностей и пропадающих форм»), анализируя все (лозунг его поколения и петрашевцев), приобщаясь к живым процессам, чтобы не сбиться на бесконечное кружение в «бесцветной алгебре жизни». Он не останавливается перед «грязной» работой, спускается с «горных вершин» на самое дно жизни: «Я прошу читателя не забывать, что в этой главе мы опускаемся с ним ниже уровня моря и занимаемся исключительно илистым дном его <. . .> Печально уродливы, печально смешны некоторые из образов, которые я хочу вывести, но они все писаны с натуры — бесследно исчезнуть и они не должны» (XI, 178).

Объективный, доскональный анализ, не скрывающий «темных сторон человеческого существования», применяет Герцен и

к своим современникам, даже к тем из них, с кем лично и кровно был связан и воспоминания о которых болью и чувством какой-то собственной вины отзываются в сердце. Отношение Герцена к этим ушедшим «русским теням» сложное, далеко не однотонное, а восстановление всей правды о них, без утайки и приукрашивания («Для патологических исследований брезгливость, этот *романтизм чистоплотности*, не идет»), он считал исторически необходимым делом, тем более что изменчивая мода и заступающее уже и его место молодое поколение с нигилистической неразборчивостью ставят клейма «устаревшие», «никчемные», не щадя никого и ничего в прошлом. «*Бегун* образованной России, — пишет Герцен о Н. И. Сазонове, — он принадлежал к тем праздным, лишним людям, которых когда-то поэтизировали без меры, а теперь побивают каменьями без смысла. Мне больно за них. Я многих знал из них и любил за родную мне тоску их, которую они не могли пересилить и ушли — кто в могилу, кто в чужие края, кто в вино» (XVIII, 87).

Утаить всю правду означает сгладить и смазать картину, поступить нечестно по отношению к современникам и потомкам, так как судьба Печерина, Сазонова, Энгельсона, Кельсиева — явления большого социального содержания, требующие объективного, по возможности справедливого и бестрепетного разбора. А это главная, центральная, только постепенно самому Герцену уяснившаяся задача книги; ведь «Былое и думы», согласно классическому автопризнанию Герцена, — «отражение истории в человеке, *случайно* попавшемся на ее дороге» (X, 9).

Главы, посвященные русским бегунам и скитальцам, хорошо демонстрируют, каким именно образом осуществляется в книге «отражение истории». Историзм «Былого и дум» — не скрупулезная регистрация внешних событий, не хроника. Герцен не летописец и не хроникер. Сухих и безлично-объективных описаний у него нет. Герцен все осмысляет и оценивает, но не догматично и не с точки зрения вечности. Его думы, в тот или иной момент остановленные, образуют глубокий, протекающий по сильно пересеченной местности поток. Вернее, множество потоков, стремящихся к одному водоему — знанию. В «Былом и думах» нет последних решений и окончательного итога — и быть не может. Но существуют в большом количестве промежуточные приватные и гуртовые определения, формулы. Ни одно явление, разумеется, до конца не исчерпывается, суть многого неясна Герцену, но некоторые этапы в развитии своего поколения, так же как предшествующих и нового, вступающего на историческую арену, он прослеживает с тщательностью анатома — реального историка.

Герцен стремится выявить суть поколений Печерина, Сазонова, Энгельсона, Кельсиева, общие, объединяющие их черты, а также видовые и индивидуальные различия, исследуя причины, разрушившие гармоническое сочетание, и разные вари-

анты отклонения от эстетической нормы. Анализ Герцена историчен, гуманен и педагогичен. Он обращен и к собственной совести, и к ушедшим теням, и к новому поколению, которому необходимо знать о мученической, жертвенной внутренней борьбе сознательных бегунов русской жизни, об их подвиге. «Они жертвовали всем, до чего добиваются другие: общественным положением, богатством, всем, что им предлагала традиционная жизнь, к чему влекла среда, пример, к чему нудила семья, — из-за своих убеждений и остались верными им» (X, 319). Не для суда над поколениями русских скитальцев, а с целью понять смысл их трагедии и ошибок предпринимается Герценом анализ людей поколения Сазонова, утративших в какой-то момент контакт с истиной, продолжая с безумной последовательностью гнуть все ту же линию. «Неустрашимым фронтом идем мы, шаг в шаг, *до чура*, и переходим его, не сбиваясь с диалектической ноги, а только *с истины*; не замечая, идем далее и далее, забывая, что реальный смысл и реальное понимание жизни именно и обнаруживается в остановке перед крайностями... это — halte меры, истины, красоты, это — вечно уравновешиваемое колебание организма» (X, 320).

Сознательно или бессознательно былое в книге непрерывно осмысляется думами, познается и кристаллизуется в процессе воссоздания. В зависимости от подхода, повода и временной точки зрения одним и тем же явлениям могут даваться не противоречащие друг другу, но все же весьма различные оценки. Наиболее разительный пример — апофеоз своему поколению в первых частях «Былого и дум» и приложение в главе «Н. И. Сазонов». Такие колебания могут показаться недостатком и пошатнуть веру в историзм «Былого и дум». Однако дело тут в том, что обе точки зрения, обе оценки в одинаковой степени верны, справедливы, историчны — и в то же время недостаточны, не улавливают и не могут уловить бесчисленного количества оттенков, мелочей, частностей. К тому же это оценки, разделенные значительным временным промежутком: то, что казалось когда-то главным и определяющим, совершенно резонно впоследствии могло утратить ореол бесспорной истины. С другой стороны, где гарантия, что и новая, последняя точка зрения не покажется не столь уж широкой и верной спустя какой-то срок. Ведь в мире «все состоит из переливов, колебаний, перекрещиваний, захватываний и перехватываний, а не из отломленных кусков <...> Природа решительно ускользает от взводного ранжира, даже от ранжира по возрастам» (XX, 347).

Больше всего боится Герцен сдать современников в «рекрутский прием». Типизируя и обобщая, понимая, как необходимы синтезирующие определения, он ни на минуту не забывает о неизбежной схематизации, невольном упрощении. Понятно, что в том случае, когда явление особенно сложно, противоречиво, схем и определений может образоваться несколько, в равной

мере имеющих право на существование. Со стереотипными и ходульными вариациями серьезных явлений и крупных типов, пародиями на них Герцен, разумеется, не церемонится. «Хористы революции», авантюристы, надевшие маску страдающих русских скитальцев, изображены в прямой, часто памфлетно-гротесковой манере. Таков Головин, тоже бегун, но с замашками и беспардонностью героя романа Достоевского «Бесы» капитана Лебядкина.

Русские скитальцы в столкновении с западным миром — одна из самых трагических сквозных тем в «Былом и думах», тесно связанная с антитезой «Восток—Запад» во всем его творчестве. Многочисленные нити ведут и подводят в «Былом и думах» к одним и тем же параллелям, сопоставлениям, сравнениям, печальным вариациям одной глубоко личной мелодии: русский скиталец, заблудившийся в чужих краях со своей русской тоской и неутоленной жаждой гармонии. Герцен необыкновенно остро ощущал сродство с русскими бегунами и скитальцами; их беды и тоска были очень внятны лично ему, часто чувствовавшему бесприютность и одиночество в благоустроенной и деловой Европе. Он, конечно, не «сорвался с орбиты» и не изменил себе, своим идеям и идеалам, сумел найти такую позицию, такое дело, которое поставило его, эмигранта, в центр политических событий в России. Свое положение в Европе Герцен много раз определял как позицию чужого, постороннего, скитальца, скифа, варвара, туранца. Он настойчиво и часто зло, полемично писал об угасании западной цивилизации, спасаясь верой в «русский социализм». Его вера была не только плодом теоретических размышлений; пожалуй, в значительно большей степени это сердечное чувство, инстинктивная потребность натуры: «...сказать откровенно, надобно иметь сильную *зазнобу или сильное помешательство*, чтоб по доброй воле ринуться в этот водоворот, искупающий все неустройство свое пророчествующими радугами и великими образами, постоянно вырезывающимися из-за тумана, который постоянно не могут победить» (XVI, 133). «Зазноба» определила стержень книги, сообщив ей внутреннее единство: противопоставление западной и русской натур.

Бесспорно, западные арабески фрагментарней и обобщенней русской жизни, воплощенной на страницах «Былого и дум» объемно, с частыми экскурсами в XVIII век, вещественно, обстоятельно. Главная причина — разные методы изображения. Россия в «Былом и думах» — это прошлое и даже давно прошедшее, реконструируемое, восстанавливаемое, о котором рассказано человеком крепко спаянным с русским миром, «своим», а не отчужденным обстоятельствами скитальцем, посторонним. Россия былого преломлена через искусственную перспективу; Запад недавнего прошедшего и настоящего описан по свежим следам разочаровавшимся наблюдателем, автором «Писем из Франции и Италии», «С того берега», безжалостней и «фелье-

тонней». Герцен «национально» обосновывает свою позицию беспристрастного зрителя: «...я физиологически принадлежу к другому миру, я могу с бо́льшим равнодушием констатировать наличие страшного рака, снедающего Западную Европу» (XXIII, 289).

Неверно, однако, было бы по отдельным суждениям и высказываниям Герцена делать выводы о тенденциозном искажении образа Запада в «Былом и думах». Важно помнить, что резкие герценовские обобщения — как правило, суждения сопоставительного характера, специально полемически заострены и оправданы особенным избранным углом зрения: «Мелкий, подлый эгоизм в самом антигуманном значении среды, в которой вырастает француз и француженка, — отсюда не трудно понять, что для них брак и что воспитание. Об наших широких, разметистых натурах нечего и думать <...> Разумеется, есть исключения, есть целые сословия, к которым это не идет; но я говорю в антитетическом смысле» (XXIII, 157).

«Антитетическим смыслом» пронизаны все думы Герцена о Западе, западном человеке и западной цивилизации. Герцен резко сближает разные национальные типы, обычаи, понятия, законы, нравственные устои, литературы — и в зависимости от очередной комбинации сопоставляемых элементов формулирует выводы, образующие «сравнительную физиологию» мира в «Былом и думах». Резкость суждений Герцена — результат глубокого разочарования в западной цивилизации и западном человеке, а таковой представляется ему преимущественно в облике мещанина. Он отказался от оптимистического взгляда на Запад — «страну святых чудес», свойственного ему в 40-е гг., постоянно говорил о Западе как о старике, не достигшем покоя, но утратившем в прежних бурях жизненную силу, чья героическая эпоха позади. Герцен охотно и преднамеренно, противопоставляя Запад и Восток, пользуется славянофильскими формулами и оценками. «Империя фасадов» — знаменитое mot Кюстина о России, получившее необыкновенное распространение и нередко употреблявшееся самим Герценом, для него теперь негативная формула, не выражающая сути. Ей он противопоставляет другую — «империя стропил»; т. е. Россия — молодой жизнеспособный организм, отличающийся юным пластицизмом, инстинктивно пробивающий себе свою особенную дорогу. Самоуспокоенной, мещанской, уравновешенной, узкой западной натуре Герцен противопоставляет скептическую, смятенную, широкую, безалаберную, сырую — русскую. Почти все портреты соотечественников питают эту концепцию.

Однако не надо забывать, что Герцен, употребляя слова «Запад» и «западный человек», обычно имеет в виду некую суммарную мещанско-бонапартистскую (Франция) или филистерско-бюргерскую (Германия) норму. Этой «норме» не соответствуют не только хаотическое, беспорядочное русское житье, но и кон-

сервативный уклад Англии, и близкий во многом к русскому итальянский образ жизни, и польский героико-мистический характер, и в какой-то мере не совсем ясный Герцену американский быт. Особенно строго и иронично выдержан сравнительно-аналитический принцип в тех главах «Былого и дум», в которых контрастно противостоят друг другу англичанин и француз: традиционно свободный и консервативный в своих свободных привычках англичанин и убежавший от деспотизма, но сохранивший все внутренние признаки несвободы, духовного рабства француз. Сходно по смыслу и духу и столкновение итальянского «федеративного» характера с беломундирным австрийским, тяготеющим к централизации и военной деспотии. В этой «встрече» контрастных национальных типов Герцен — заинтересованный зритель, явно симпатизирующий итальянцу, духовно более свободному и эстетически более привлекательному.

Однако Герцен — беспристрастный «патолог», поверяющий свои симпатии действительностью, пытающийся уловить исторические закономерности, — не склонен придавать чрезвычайного значения своим субъективно-личным привязанностям и порой довольно-таки скептически смотрит на перспективы возрождения Италии, склоняясь к выводу, что и этому народу, кажется, придется смириться, впитать в себя мещанские нравы и философию. Не уверен он и в немещанском будущем своего народа. Отсутствие мещанского духа не есть еще бесспорный, верный залог будущего, неоднократно повторял Герцен. Все может случиться в ту и в другую сторону. «Испанцы, поляки, отчасти итальянцы и русские имеют в себе очень мало мещанских элементов; общественное устройство, в котором им было бы привольно, выше того, которое может им дать мещанство. Но из этого никак не следует, что они *достигнут* этого высшего состояния или что они не свернут на буржуазную дорогу <...> Возможностей много впереди: народы буржуазные могут взять совсем иной полет, народы самые поэтические — сделаться лавочниками», — писал убежденный реалист и трезвый диалектик Герцен в философско-публицистическом трактате «Роберт Оуэн» (XI, 252).

Сравнительная физиология Герцена часто уводит его мысль в глубь веков. Детально развертывается антиномия «рыцарь — мещанин», охотно пользуется он и литературными аналогиями (Расин и Шекспир), и простонародными, родившимися из личных впечатлений: веселый народный карнавал в Италии и мрачно-пьяное мордобитие, именуемое праздником, в Ницце. Но более всего и детальнее, микроскопичнее развертывается сравнительная физиология на самом знакомом и близком Герцену материале из жизни мира эмиграции; и тут множество нюансов и ступеней: от горных вершин и до илистого дна. К каким бы далеким берегам не прибивало беспокойную, изменчивую мысль Герцена, она всегда злободневна и зависит от современных политических событий. На рубеже 50-х и 60-х гг. надежды Гер-

цена, связанные с Россией и особенным русским путем, были необыкновенно сильны. Позже они значительно померкли.

Публицистика Герцена, вызванная польскими событиями, ярче всего выявила отличие его широкого, свободного, гуманного мировоззрения от узкого национализма и трусливого оппортунизма. Не пощадил Герцен даже дорогих ему людей: Самарина и Тургенева. Герцен нашел в себе смелость пойти против общественного мнения, остаться отщепенцем, почти в совершенном одиночестве, единственным трезвым среди своих опьяневших от «каннибальского патриотизма» соотечественников. «Зачем они русские?» — горестно вопрошает он в одной из статей тех лет. Национальное чувство и национальные симпатии, даже «зазноба» не заставили Герцена изменить своим гуманным и демократическим убеждениям. Ему было очень трудно и больно идти на почти полный разрыв связей с Россией, но сделал он это с завидной последовательностью и необыкновенной энергией, ужаснувшись всему холопскому, дикому, хлынувшему вдруг таким зловонным потоком с его родины — «великого материка рабства». «Когда вся орава русских либералов отхлынула от Герцена за защиту Польши, когда все „образованное общество“ отвернулось от „Колокола“, Герцен не смутился. Он продолжал отстаивать свободу Польши и бичевать усмирителей, палачей, вешателей Александра II. Герцен спас честь русской демократии», — писал Ленин о великом политическом подвиге Герцена.[21]

5

Конец 60-х гг. для Герцена — время назревшего нового идеологического перелома. В цикле «К старому товарищу» Герцен полемизирует со своими ближайшими друзьями по революционному лагерю. Конечно, такая полемика возникла не сразу, а после очень долгих колебаний и попыток келейно уладить разногласия, тем более не сразу облеклась в столь суровую, резкую форму. Разрыв с Бакуниным давно назревал подспудно; конфликты с «молодой эмиграцией» и тщетные усилия охладить пыл Огарева ускорили дело. Оставив в стороне теорию «русского социализма», Герцен обрушил на головы анархистов град реальных доводов, доказывая, какой неисчислимый вред могут принести авантюристические всеразрушительные лозунги, безудержное отрицание без всякой положительной программы, но зато с удивительным презрением к настоящему положению вещей. Демократическая революция невозможна без трезвого анализа причин и следствий, без глубокого переворота в сознании людей, без твердо поставленного идеала. «Новый водворяющийся порядок должен являться не только мечом рубящим, но и силой хранительной. Нанося удар старому миру, он не только должен

---

[21] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 21, с. 260.

спасти все, что в нем достойно спасения, но оставить на свою судьбу все немешающее, разнообразное, своеобычное. Горе бедному духом и тощему художественным смыслом перевороту, который из всего былого и нажитого сделает скучную мастерскую, которой вся выгода будет состоять в одном пропитании, и только в пропитании» (XX, 581).

«К старому товарищу» — произведение итоговое, эпилог, завещание Герцена, вершина его политической публицистики. А полемизирует Герцен-реалист все с тем же идеализмом, только с новой — и, как верно подсказало ему на этот раз политическое чутье, наиболее опасной в современной ситуации — его разновидностью. В публицистике Герцена нет политического трактата, в котором принципы его философии, сформулированные в «Письмах об изучении природы», нашли бы столь последовательное и точное применение. Но в то же время цикл «К старому товарищу» не был простым повторением прежних философских штудий; незадолго до смерти Герцену открылся другой берег надежды и спасения, и он проявил высшую политическую мудрость, приветствуя новый лагерь революционных борцов. В. И. Ленин подчеркивал, что, «разрывая с Бакуниным, Герцен обратил свои взоры не к либерализму, а к *Интернационалу*, к тому Интернационалу, которым руководил Маркс, — к тому Интернационалу, который начал „собирать полки" пролетариата, объединять „*мир рабочий*", „покидающий мир пользующихся без работы"!».[22]

Уже современники воспринимали Герцена как явление феноменальное, уникальное, пытаясь разгадать тайну герценовского духа, уловить сущность герценовского гения.

«В Герцене заключен весь Михайловский, Герцен дал все основные посылки народничества — на протяжении целых 50 лет русское о‹бщест›во не выдумало ни одной мысли, незнакомой этому человеку... Он представляет собою целую область, страну изумительно богатую мыслями», — писал Горький, сам много раз путешествовавший по этой стране, в огромной степени испытавший воздействие мысли Герцена.[23] Он сказал свое новое, весомое слово в истории, философии, литературе. Как философ он, по словам Ленина, «сумел подняться на такую высоту, что встал в уровень с величайшими мыслителями своего времени».[24] Герцен — первый из русских эмигрантов, сумевший почти единолично организовать мощную и эффективную революционную пропаганду в тысячах километров от России. Он был как бы полномочным представителем свободной, революционной России на Западе. Он был на революционном европейском Олимпе, но олимпийцем Герцен не был: его открытая, широкая энергичная

---

[22] Там же, с. 257.
[23] *Горький М.* История русской литературы, с. 206.
[24] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 21, с. 256.

натура чуждалась замкнутости, национальной и сословной ограниченности. Воспоминания современников, принадлежащих к различным нациям и сословиям, донесли до нас портрет исключительно живого, блестящего, остроумнейшего человека. Может быть, в Герцене с наибольшей отчетливостью проявилась та черта национального духа, которую Достоевский называл «всеотзывчивостью». Герцену, действительно, внятно было все, хотя и далеко не все близко. Восприняв лучшие традиции многовековой европейской культуры, он оставался «до конца ногтей», по выражению Г. В. Плеханова, русским человеком и мыслителем — со всеми вытекающими отсюда достоинствами и недостатками.

Герцен нередко ошибался, со страстностью, свойственной его натуре, впадая в преувеличения и крайности, но он умел и честно признавать собственную неправоту, более всего дорожа истиной и научным анализом. Герцен не только чутко прислушивался к подземной работе крота-истории и ставил различные диагнозы больному миру. Он принимал деятельное участие в «кротовой» работе, сознавая свою личную огромную ответственность перед Россией, Европой, историей. Это остро развитое чувство ответственности в соединении с уникальными качествами Герцена — диалектика и аналитика придали его произведениям универсальный масштаб и необыкновенную глубину. Захватывает сам процесс герценовской мысли, поучительной и плодотворной, доставляющей, наконец, эстетическое наслаждение даже и в том случае, когда очевидны ошибочность выводов или произвольность аналогий. «Герцен — это целая стихия, его нужно брать всего целиком с его достоинствами и недостатками, с его пророчествами и ошибками, с его временным и вечным, но не для того, чтобы так целиком возлюбить и воспринять, а для того, чтобы купать свой собственный ум и свое собственное сердце в многоцветных волнах этого кипучего и свежего потока», — образно писал А. В. Луначарский.[25]

Стиль Герцена — смелый и независимый язык человека, считавшего нечестным поступком любую недоговоренность и туманность, неутомимо разоблачавшего словесную демагогию и трескотню, — оказал огромное влияние на русскую литературу и публицистику.

Единственное оправдание своего тяжелого, грустного эмигрантского существования Герцен видел в возможности с другого берега говорить свободно, без цензурных шор и опеки, добираясь до ума и совести соотечественников. «Открытая, вольная речь — великое дело; без вольной речи — нет вольного человека. Недаром за нее люди дают жизнь, оставляют отечество, бросают достояние. Скрывается только слабое, боящееся, незрелое. „Молчание — знак согласия“, — оно явно выражает отречение, безнадежность, склонение головы, сознанную безвыходность» (XII,

[25] *Луначарский А. В.* Собр. соч., т. 1. М., 1963. с. 143.

62). Герцен неустанно повторял одну и ту же дорогую ему мысль — научитесь говорить открыто, смело, отрекитесь от вековых привычек холопского словоизвержения, освободите от «крепостного рабства» свой язык. «Пусть язык наш смоет прежде всего следы подобострастия, рабства, подлых оборотов, вахмистрской и барской наглости — и тогда уже начнет поучать ближних» (XV, 210).

С такой же настойчивостью Герцен противился нигилистическим попыткам противопоставить слово и дело, остро полемизируя с демагогическими лозунгами анархиста Бакунина. «„Время слова, — говорят они, — прошло, время дела наступило“. Как будто *слово* не есть *дело*? Как будто время *слова* может пройти? Враги наши никогда не отделяли *слова* и *дела* и казнили за *слова* <...> часто свирепее, чем за дело <...> Расчленение *слова с делом* и их натянутое противуположение не вынесет критики, но имеет печальный смысл как признание, что все уяснено и понято, что толковать не о чем, а нужно исполнять» (XX, 587). Герцен, «свободным словом вернувшийся на родину», пионер русской вольной прессы, имел высшее право отвечать так твердо и резко Бакунину.

Герцен никогда не мыслил себя в отрыве от традиций русской литературы, в независимом и скорбном духе которой, искупительном смехе, «демоническом начале сарказма» он видел яркие признаки будущего освобождения. Книга Герцена «О развитии революционных идей в России» более чем наполовину представляет собой очерк литературы нового времени. В русских писателях, по Герцену, с наибольшей очевидностью отразился русский национальный тип со всем разнообразием заключенных в нем возможностей. Ломоносов «был знаменитым типом русского человека»; Пушкин — «наиболее совершенный представитель широты и богатства русской натуры» (VI, 216).

Герценовские мысли о литературе и искусстве — очень часто и автооценки, переходящие в исповедь литератора. Они так же важны для верного понимания эстетики и поэтики Герцена, как статьи «Г-н —бов и вопрос об искусстве» и «Гамлет и Дон-Кихот» для уяснения эстетических и мировоззренческих позиций Достоевского и Тургенева. В то же время Герцен явился автором первого очерка русской литературы, в котором проследил развитие в ней революционных идей.

Герцен был великим реформатором, обновителем русского литературного языка. Он не только мощно влиял как идеолог, формирующий общественное мнение, но и «заражал» современную литературу лексикой и синтаксисом своего «слога». Язык Герцена поражал яркой индивидуальностью. «Язык его, до безумия неправильный, приводит меня в восторг: „живое тело“», — писал Тургенев Анненкову.[26] Необычность герценовских слово-

[26] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 8. Л., 1964, с. 299.

употреблений и словосочетаний, деформированный и причудливый синтаксис, смелый метафорический строй образов, обилие неологизмов и галлицизмов, сплав дворянской культуры острословия с «нигилистическим» жаргоном века, научной терминологии и романтически приподнятых сравнений — вот лишь некоторые неотъемлемые революционные черты языка и стиля Герцена.

Бесконечно разнообразны, остры, неожиданны парадоксы, каламбуры, сопоставления, афоризмы Герцена. И почти никогда они не являются у автора самоцелью, внешней блестящей игрой насмешливого ума. Герцен верен своему призванию «патолога», смело входящего за кулисы и в самые закрытые помещения, свободно относящегося к любым авторитетам. У него поистине не было «бугра почтительности» ни к людям, ни к теориям. Он с удивительной смелостью и неожиданностью сближает, например, некоторые утилитарно-казарменные тезисы в декретах Гракха Бабефа с указами Петра I и Аракчеева и даже с поклонением Иверской божьей матери, а в языке Базарова обнаруживает специфические черты, внешне родственные интонациям начальника департамента и делопроизводителя.

Герцен стремился, разрушая трафаретные, окостеневшие ассоциации и связи, высвободить латентную силу слова. Поставив его в связь со словами другого, часто очень далекого ряда, Герцен достигал яркого эстетического эффекта. «Секущее православие», «перемена психического голоса», «нравственный самум», «патриотическая моровая язва», «опыты идолопоклонства», «наркотизм утопий», «диалектический таран», «навуходоносоровский материализм», «добрые квартальные прав человеческих и Петры I свободы, равенства, братства» и многие другие герценовские фразеологические сочетания, емкие и точные формулы — непременный, отличительный признак его умной, иронической и неповторимо образной речи.

Естественно, что определения, сарказмы, остроты Герцена действовали безотказно, прочно войдя в сознание современников и следующих поколений. Так, Л. Толстой любил и часто цитировал герценовское изречение-пророчество: «Чингис-хан с телеграфами, пароходами, железными дорогами». Оно заняло почетное место в его публицистике. Еще чаще к герценовским определениям и остротам обращался Достоевский: «мясник Рубенс» попал в «Зимние заметки о летних впечатлениях»; «Колумб без Америки» — в романы «Идиот» и «Бесы»; «равенство рабства» вошло в «Бесы» и позднюю публицистику.

Влияние стиля Герцена не ограничивается публицистикой 60-х гг. и народнической литературой. Оно идет значительно дальше, входит в плоть и дух стиля Плеханова, Луначарского и других марксистских философов и публицистов. Прав был Ю. Тынянов, высказавший предположение, что «на полемический стиль Ленина, несомненно, влиял стиль Герцена, в особен-

ности намеренно вульгаризованный стиль его маленьких статей в „Колоколе“ — с резкими формулами и каламбурными названиями статей».[27]

Популярности и действенности мысли Герцена в очень большой степени способствовало то обстоятельство, что он был писателем, художником мирового масштаба, создателем «Былого и дум» — огромной и величественной фрески, достойно занявшей место в одном ряду с «Человеческой комедией» Бальзака, «Войной и миром» Толстого, «Братьями Карамазовыми» Достоевского. Велик и многообразен вклад Герцена в развитие русской литературы, аккумулировавшей неисчерпаемое богатство герценовских идей и образов. Художественная мысль Л. Толстого, И. Тургенева, Ф. Достоевского и многих других оттачивалась и совершенствовалась, соприкасаясь с бесконечно разнообразным поэтико-публицистическим миром Герцена. В полной мере было оценено и его жанровое, стилистическое новаторство. Не только на публицистику и мемуарную литературу, но и на роман, к возможностям которого Герцен относился скептически, и на поэзию обновляюще и одухотворяюще влияла его проза.

Многочисленные идеологические параллели (философия жизни, концепция человека, реальный гуманизм), легко обнаруживаемые при сопоставительном анализе «Писем об изучении природы», «Капризов и раздумья» с «Записками из Мертвого дома», говорят об интенсивном и плодотворном художническом освоении Достоевским ведущих положений герценовской философии. В других произведениях Достоевского эта связь еще очевиднее. Роман Тургенева «Дым», «Схоластика XIX века» Писарева, «Власть земли» Г. Успенского, публицистика Толстого, «История моего современника» Короленко дают представление о других — наиболее очевидных и значительных — формах адаптации русской литературой подвижной, диалектической мысли Герцена, не утратившей своего действенного, стимулирующего значения и на рубеже XIX и XX вв.: творчество Блока, Горького теснейшим образом связано с идеологией и поэтикой Герцена.

---

[27] *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965, с. 247.

АНТИНИГИЛИСТИЧЕСКИЙ РОМАН 60—70-х годов

1

Нигилизмом принято называть «разрушительное» направление общественно-политической, естественнонаучной и философской мысли 60-х гг. В зависимости от характера и глубины своего содержания нигилизм имел различные градации и оттенки, которыми неизбежно предопределялся его нравственный авторитет в обществе. Во всем этом хорошо разбирался И. С. Тургенев, резко отграничивавший, например, базаровский нигилизм от нигилизма пошлого, показного, низменного и ренегатского (типы Ситникова, Губарева, Голушкина и т. п.).

Подавляющему большинству писателей, о которых пойдет речь в дальнейшем, такого рода «нюансы» в понимании нигилизма в общем не свойственны. Они нетерпимы к любому нигилизму, видя в нем безжалостного разрушителя привычных основ частной, общественной и государственной жизни. Ничуть не колеблясь, эти писатели отождествляют нигилизм по существу со всем освободительным движением в России, лишенным, по их убеждению, не только исторической перспективы, но и сколько-нибудь «законного» права на существование в настоящем. Антинигилистический роман — роман реакционно-охранительный в самом широком смысле этого слова.

Анализу антинигилистического романа — «Взбаламученное море» (1863) А. Ф. Писемского, «Некуда» (1864) и «На ножах» (1870—1871) Н. С. Лескова, «Марево» (1864) В. П. Клюшникова, «Бродящие силы» (1867) В. П. Авенариуса, «Марина из Алого рога» (1873) Б. М. Маркевича, «Скрежет зубовный» (1878) В. Г. Авсеенко, «Кровавый пуф» (1875) В. В. Крестовского — следует предпослать несколько общих замечаний о специфике преломления в нем некоторых основополагающих идей революционной демократии.

Уже в первых антинигилистических романах («Взбаламученное море» и «Некуда») особо выделена проблема семьи. Писем-

ский и Лесков утверждают, что одна из причин возникновения нигилизма — дурное или слишком поверхностное семейное воспитание, неспособное оградить молодежь от слепого увлечения «модными идейками». Эти рекомендации пока еще не носят императивного характера, так как, защищая существующие семейные начала, оба писателя все же не склонны их идеализировать. Однако несколько позднее они уже идеализируются, причем путем очень четкого их противопоставления семейно-брачным отношениям, изображаемым в романе Чернышевского «Что делать?».

На таком противопоставлении строится, например, сюжет повести Авенариуса «Поветрие».[1] Главным виновником распада благополучного брачного союза, рисуемого Авенариусом, оказывается именно роман Чернышевского. Прилежное «изучение» его под руководством «прогрессиста», пользующегося правами «друга дома», порождает у молодой женщины фривольные мысли. Изменив мужу, она мотивирует свой уход к просветившему ее любовнику следующим образом: «Он — Кирсанов, ты — Лопухов, я — Вера Павловна... виновата ли я, что ты не умел разнообразить себя...».[2] Подруга новоявленной Веры Павловны становится любовницей студента-естественника, развязно толкующего о необходимости повиновения велениям «природы». Через некоторое время обе женщины пожинают горькие плоды своего легкомыслия и наивной доверчивости. В первом случае следование заветам Чернышевского разрушает семью, во втором мешает ее построить — такова основная мысль романа, заканчивающегося назидательным апофеозом уютного семейного счастья по-мещански, счастья, основанного на неукоснительном соблюдении чуть ли не домостроевского принципа непререкаемости мужского авторитета.

В последующих антинигилистических романах опошление идей женской эмансипации приобретает еще более агрессивные формы, сочетаясь с преднамеренным компрометированием по существу всего содержания «Что делать?». «Свободная» любовь Полоярова и Нюточки Лубянской, похожая как две капли воды на изображения натурального брака в «Бродящих силах», приводит уже к трагическому финалу. Если нигилисты Авенариуса оправдывали бессердечное обращение с обманутой женщиной очередными увлечениями и ссылками на закон «переменного» брачного сожительства в животном мире, то теперь оно беззастенчиво оправдывается также условиями общественно-политической деятельности «новых людей», на которые намекал Рахметов. Наглый вымогатель и доносчик Полояров, трусливо убегающий из рядов

---

[1] Эта и ранее написанная Авенариусом повесть «Современная идиллия» (1865) впоследствии были слиты им в роман под общим названием «Бродящие силы» (1867).

[2] *Авенариус В.* Поветрие. СПб., 1866, с. 331.

студенческой демонстрации при звуке холостого выстрела, изрекает наставительно и с чувством собственного достоинства: «Наш брат <...> это тот же аскет: там, где дело идеи, там нет ни отца с матерью, ни дома, ни любовницы, ни капитала: всем жертвуешь, все отвергаешь!».[3] Без колебания приписывая рахметовские речи такому персонажу как Полояров, Крестовский тем самым недвусмысленно ставит под сомнение правдоподобие основных ситуаций романа «Что делать?», реальность его образов, закономерность его обобщений. Эта авторская установка лишний раз подчеркивается ядовито-резонерской итоговой характеристикой истории взаимоотношений Полоярова и Лубянской: «Роман-то, пожалуй, и вышел, да только совсем в другом вкусе»...[4]

«Особенному человеку», обрисованному Чернышевским, стремится подражать и главная героиня романа Маркевича «Марина из Алого рога». Ей льстит, что она, «как знаменитый *Рахметов* в знаменитом романе „*Что делать?*“ — *по крови важная*, но *по убеждениям — народ*, *демократка*, и не признает никаких *сословных отличий*».[5] Разумеется, и эта аналогия имеет по крайней мере иронический оттенок. Читатель вскоре узнает, что в жилах Марины на самом деле нет ни капли голубой аристократической крови; но несмотря на это, она не может не считаться с сословными отличиями, потому что своим перевоплощением из диковатой и немножко вздорной нигилистки в обыкновенного нормального человека она обязана *князю* Пужбольскому и *графу* Завалевскому.

Мораль такого рода изображений очевидна: развращающему воздействию идей Чернышевского и его последователей подвергаются обычно очень неопытные или потенциально безнравственные люди.

Как в том, так и в другом романе мечты Чернышевского о будущем социалистическом обществе, отразившиеся в снах Веры Павловны, его представления о нормах жизни раскрепощенных тружеников, коллективно владеющих землей, сравниваются с крайними формами идеализма, с фанатизмом средневековых мистиков типа Савонаролы. Дворцы будущего, воспетые в романе «Что делать?», Крестовский называет «алюминиевыми казармами», а Маркевич — «алюминиевыми стойлами». Оба злорадно уверяют, что человек, попавший в эти дворцы, будет обречен на прозябание «свободного раба», довольствующегося животным счастьем «бесхвостой обезьяны».[6]

«Доказательства» бесперспективности, беспочвенности, глубочайшей безнравственности социально-политических идеалов ре-

---

[3] *Крестовский В.* Кровавый пуф, т. 1, ч. 2. СПб., 1875, с. 52.

[4] Там же, т. 2, ч. 3. СПб., 1875, с. 91.

[5] *Маркевич Б. М.* Полн. собр. соч., т. 3. СПб., 1885, с. 94.

[6] *Крестовский В.* Кровавый пуф, т. 3, ч. 1. СПб., 1875, с. 262—263; *Маркевич Б. М.* Полн. собр. соч., т. 3, с. 97.

волюционной демократии особенно настойчивы в главах антинигилистических романов, изображающих крестьянские бунты и петербургские пожары. Согласно официальным данным, в период революционной ситуации 60-х гг. почти все губернии царской России были охвачены стихийными крестьянскими волнениями, которые удавалось подавлять нередко лишь с помощью крупных контингентов военной силы. Число зарегистрированных волнений приближалось к тысяче, а количество их участников исчислялось сотнями тысяч в пределах иногда только нескольких уездов.[7]

Устрашенное призраком новой пугачевщины, правительство отвечало на эти выступления расстрелами, экзекуциями, массовыми ссылками на каторгу. Между тем в романах Писемского, Клюшникова, Крестовского бунты изображаются как следствия случайных «обоюдных недоразумений» между помещиками и крестьянами, инспирированных жаждущими кровавой смуты проходимцами-нигилистами и уголовными элементами. Такого рода конфликты обычно с удивительной легкостью разрешаются в антинигилистических романах знающими душу народа деловитыми и гуманными мировыми посредниками, сердобольными исправниками и честными патриотами, возмущенными кознями провокаторов. Грозные симптомы крестьянской революции интерпретируются в них как простой обман зрения. Есть только «недоразумения», устраняемые в конце концов мирно и полюбовно.

В данном случае ко всем названным романам применима ленинская характеристика реакционно-охранительной беллетристики, высказанная в статье «Еще один поход на демократию». Подыскивая аналогию очеркам эмигрантского быта, написанным веховцем Щепетовым, Ленин замечает: «...следовало бы откопать „Русский Вестник“ времен Каткова и взять оттуда романы с описанием благородных предводителей дворянства, благодушных и довольных мужичков, недовольных извергов, негодяев и чудовищ-революционеров».[8]

Истинные причины петербургских пожаров до сих пор остаются загадкой. Между тем в тревожные майские дни 1862 г. господствующее в столице мнение сводилось к тому, что поджигателями являются именно нигилисты. Писемский в своем романе «Взбаламученное море» не опровергает этого мнения. Скорее наоборот. Выслушав последние новости о внушающем подозрения поведении студентов университета, его герой Бакланов восклицает: «Очень может быть!». Более осторожен Крестовский. Тем не менее и его описания пестрят намеками на преступные замыслы революционеров. Достаточно сказать, что огненным заревом над Петербургом любуются в его романе «коммунисты», прозревающие в этом зареве начало конца Российской империи.

---

[7] Обзор действий Министерства внутренних дел по крестьянскому делу с января 1861 по 19 февраля 1864 г. СПб., 1864, с. 2—9.

[8] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 22, с. 87.

Сам же Крестовский любуется самодержцем, разъезжающим по грандиозному пожарищу со слезами на глазах. Петербургский пожар в его романе изображается как событие эпического значения: в этот момент совершается «благодетельный перелом в тифозной горячке общественного организма», освобождающегося от нигилистической заразы. Вопреки надеждам революционеров, утверждает Крестовский, «старая историческая связь» между царем и народом «закрепилась теперь еще раз новыми узами».

Значительное место в сюжетике антинигилистического романа занимают картины смутного состояния умов, взбудораженных идеями нигилизма. Тенденциозно полемичные сами по себе, они нередко сопровождаются развернутыми публицистическими отступлениями и историческими справками, в которых дается «отповедь» лондонской эмиграции и революционной демократии «Современника» по исключительно злободневному в ту эпоху национальному вопросу.

Реакционной дискредитации в романах Лескова, Клюшникова, Крестовского подверглась позиция Герцена по национальному вопросу. В романах «Марево» и «Некуда» Герцен представлен политиком и публицистом, не имеющим реального представления о действительности, не подозревающим о том, что он всего лишь игрушка в руках «католическо-аристократической» партии, нагло использующей его авторитет для достижения своих корыстных целей. Крестовский идет в этом направлении еще дальше.

Согласно его крайне тенденциозным изображениям, перед 1863 г. вся Россия от столицы до самой глухой провинции была опутана прочной, но невидимой сетью «интриги», коварно нацеленной на подрыв русской государственности изнутри. Послушными пешками в руках чужеземных эмиссаров, получающих тайные инструкции от иезуитов и магнатов, оказываются в хронике Крестовского нигилисты всех рангов, либералы всех оттенков, гимназисты, студенты, военные, представители губернского и столичного «высшего света», масса политиканствующих российских обывателей. По определению ловких интриганов, все это — «стадо дуракóве», заслуживающее презрения, но небесполезное в качестве наивно-послушного разносчика крамолы.

Вторая половина хроники, целиком посвященная трактовке восстания 1863 г. против самодержавия, пестрит бесчисленными выпадами уже не только против заносчивой «магнатерии». Национальным эгоизмом и самомнением, лицемерием, спесью и вероломством с незапамятных времен заражены, по Крестовскому, буквально все слои населения на западной окраине России, и единственное действенное средство борьбы с его территориальными претензиями — «кулак да когти».[9] В непосредственной

[9] *Крестовский В.* Кровавый пуф, т 3, ч. 1, с. 247 и др.

связи с этим лозунгом свирепый генерал Муравьев изображается у этого писателя национальным героем и даже спасителем России.

Лакейски-верноподданническая интерпретация национального вопроса столь же очевидна в полемике Крестовского с Чернышевским. По поводу статьи последнего «Национальная бестактность», напечатанной в «Современнике» летом 1861 г., один из «положительных» героев Крестовского, выражающий безусловно авторскую точку зрения, разражается трескучей тирадой, из которой следует, что на окраинах России идет борьба не против царского правительства, «а против русского православия, против всего социального и государственного склада жизни русской».[10] Указывая агрессивно-демагогически на «историческую ненависть», не понятую «нашими философами», Крестовский обвинял Чернышевского в пренебрежении к историческому опыту, вопиющему к возмездию, в циничном равнодушии к судьбам России, к ее будущему.

Все это, однако, были только громкие слова. Истинная причина негодования Крестовского заключалась в том, что в статье «Национальная бестактность» сказалось, вразрез с официозной точкой зрения на этот вопрос, сочетание гуманно-просветительского и классового подхода к решению проблемы межнациональных отношений.

Отнюдь не отрицая живучести национальных предрассудков, Чернышевский тем не менее настаивал на том, что «нынешним людям в своих чувствах и действиях надобно руководиться не прадедовскими отношениями, а нынешними своими надобностями: иначе бретонцу следовало бы ненавидеть французов, которые когда-то угнетали бретонцев...». Суть рассуждений Чернышевского сводилась к тому, что людей нужно различать не по признаку их принадлежности к тому или иному «племени», а по общественному положению. «Мужик» любой национальности, резюмировал Чернышевский, в равной степени не «враждебен облегчению повинностей и вообще быта». Следовательно, «мужики», в какой бы стране они ни жили, могут и должны найти общий язык в отношениях друг с другом.[11]

В условиях политической ситуации 60-х гг. тенденциозное напоминание об исторических предпосылках все еще не изжитой племенной розни, о ее якобы фатальной непреодолимости означало услугу самодержавию, угнетавшему народы, присоединенные к России с помощью силы. Чернышевский, стремившийся к объединению демократического движения по всей стране, прекрасно понимал это. Крестовский же своей хроникой сознательно способствовал дальнейшему раздуванию националистического

---

[10] Там же, с. 283.

[11] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 7. М., 1950, с. 777. 779—780.

ажиотажа, охватившего «образованное общество» в определенный исторический период.

Наряду с великодержавным шовинизмом антинигилистическому роману присущ яростный антисемитизм. Щедрой данью ему являются описания чудовищных похождений Нафтула Соловейчика («Некуда»); утопающего в золоте любострастного откупщика Галкина («Взбаламученное море»); подлых проделок журналиста-ростовщика Кишенского, промышляющего в пореформенное время куплей-продажей закабаленных им живых душ («На ножах»); виленских «сынов Израиля», укрывающих поверженного «диктатора Литвы» Калиновского лишь до тех пор, пока у него водятся деньги, и т. д., и т. п.

Многочисленные сцены и описания, унижающие национальное и человеческое достоинство ряда персонажей, весьма органичны в структуре антинигилистического романа, так как основной идейной базой его и в этом отношении был все тот же «Русский вестник» Каткова, повернувшего «во время первого демократического подъема в России <...> к национализму, шовинизму и бешеному черносотенству».[12] Впоследствии только Лесков, освобождавшийся от антинигилистического угара постепенно и с превеликим трудом, обнаруживает склонность к критическому пересмотру своих предубеждений по национальному вопросу. Об этом свидетельствует его письмо к И. С. Аксакову, датированное 1 сентября 1875 г. В резком противоречии со своими прежними взглядами Лесков заявляет в этом письме, что люди, «теснимые и презираемые повсеместно» на окраинах царской России, это люди, с которыми следовало бы, наконец, «заговорить в тоне весьма справедливом и дельном, и даже не только заговорить, но и договориться».[13] В 1888 г. писатель отвергает упреки в «узком ненавистничестве» к какой бы то ни было национальности,[14] а еще через некоторое время, определяя характер своего мировоззрения в сравнительно молодые годы, с сокрушением указывает на такие его изъяны как «дворянские тенденции, церковная набожность, узкая национальность и государственность, слава страны <...> Во всем этом, — добавляет Лесков, — я вырос, и все это мне часто казалось противно, но... я не видел, „где истина“».[15]

Антинигилистический роман никогда не порождал сколько-нибудь существенных противоречий в оценках его идеологического содержания и направления. Несмотря на довольно значительные различия в подходе его авторов к объектам своих изображений (о чем речь впереди), антинигилистический роман в целом — это прежде всего роман, защищающий незыблемость государственных и семейных «устоев», роман, злобно отрицающий

---

[12] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 22, с. 43—44.
[13] *Лесков Н. С.* Собр. соч. в 11-ти т., т. 10. М., 1958, с. 422.
[14] Там же, т. 11. М., 1958, с. 399.
[15] Там же, с. 508—509.

самую мысль о правомерности «форсированных маршей», т. е. революционных методов решения центральных проблем русской действительности. Как явления общественно-политического порядка антинигилистические произведения, написанные Писемским, Лесковым, Клюшниковым, Авенариусом, Крестовским, Маркевичем, отличались друг от друга только степенью агрессивности, одушевлявшей их охранительной тенденции.

2

Менее ясен литературный генезис антинигилистического романа. Здесь неизбежно встает все еще не решенный вопрос о традициях и характере их использования, вопрос о том, какие литературные явления прошлого и современности лежат у истоков этого процесса. Вплоть до 1930-х гг. в критике и историко-литературной науке этот вопрос решался по преимуществу в том смысле, что основоположником антинигилистического романа следует считать Тургенева. Напомним, что в самом конце этого периода такой точки зрения придерживался известный специалист по Гончарову и Тургеневу А. Г. Цейтлин. Согласно предложенной им классификации, антинигилистический роман в зависимости от основных приемов его сюжеторазвертывания подразделяется на три разновидности: психологическую («Отцы и дети», «Дым» и «Новь» Тургенева; «Марево» Клюшникова; «Обрыв» Гончарова), бытовую («Взбаламученное море» Писемского; «Некуда» Лескова; «Поветрие» Авенариуса) и авантюрную («Панургово стадо» и «Две силы» Крестовского; «На ножах» Лескова). При этом исследователь не делает никаких оговорок в отношении Тургенева. Принадлежность последнего к антинигилистическому лагерю в качестве некоей главенствующей в нем величины подразумевается им как непреложный, само собою разумеющийся факт, не нуждающийся в особых комментариях.[16]

В дальнейшем отношение к Тургеневу становится более осторожным. Так, например, в статье В. Г. Базанова все еще утверждается: «После появления в „Русском вестнике“ „Отцов и детей“ Тургенева путь к антинигилистическому роману был окончательно найден».[17] Вместе с тем в той же статье уже говорится о том, что писатели-антинигилисты в основном заимствовали у Тургенева лишь приемы шаржировки, применявшиеся им при изображении нигилистов низшего разбора (Ситников, Кукшина). «Образ Ситникова, — пишет В. Г. Базанов, — <...> превратился

---

[16] См.: *Цейтлин А. Г.* Сюжетика антинигилистического романа. — Литература и марксизм, 1929, кн. 2, с. 59, 67 и др.

[17] *Базанов В.* Тургенев и антинигилистический роман. — В кн.: Карелия. Альманах союза советских писателей Карелии, кн. 4. Петрозаводск, 1939, с. 169.

в центральную фигуру антинигилистической беллетристики ‹...› В данном случае, конечно, нельзя отрицать связи „Отцов и детей“ Тургенева с реакционно-охранительными романами Писемского, Лескова, Клюшникова и Крестовского, с той только оговоркой, что образ Ситникова для Тургенева не олицетворял всего „молодого поколения“; типичным выразителем идей и чаяний „новых людей“, по Тургеневу, был Евгений Базаров, а не юродствующий „нигилистик“ Ситников, исказивший до неузнаваемости идеи базаровского „нигилизма“».[18] Проходит еще некоторое время, и имя Тургенева в развернутых характеристиках антинигилистического романа вовсе перестает встречаться.[19]

Таким образом, связи антинигилистического романа с творчеством Тургенева трактовались в течение последнего полувека по принципу убывающей прогрессии. Наметилась тенденция сначала к известному обособлению, а затем и к полной изоляции тургеневского романа от антинигилистической беллетристики. Такая эволюция была естественной — она гармонировала с провозглашенным в литературоведении отказом от вульгарно-социологической догматики, тормозившей его нормальное развитие, с общей эволюцией в оценках всего классического литературного наследия, с ростом уважения к нему. Но свободные от методологических пороков, свойственных некоторым тургеневедческим работам предшествующей поры, концепции, выдвинутые в статьях В. Г. Базанова и Ю. С. Сорокина, не безупречны в другом отношении.

Оба автора по существу игнорируют общеизвестные и притом неоднократно подтверждавшиеся самим Тургеневым факты, свидетельствующие о его независимом от личной доброй воли участии в становлении антинигилистического романа. «Выпущенным мною словом „нигилист“, — писал он в своих воспоминаниях, — воспользовались тогда многие, которые ждали только случая, предлога, чтобы остановить движение, овладевшее русским обществом. Не в виде укоризны, не с целью оскорбления было употреблено мною это слово; но ‹...› оно было превращено в орудие доноса, бесповоротного осуждения, — почти в клеймо позора ‹...› на мое имя легла тень ‹...› эта тень с моего имени не сойдет».[20]

Авторы названных статей не учитывают в должной мере спекулятивно-потребительского отношения писателей охранительного лагеря к современной им большой литературе. В результате вне поля зрения исследователей оказывается совокупность многоразличных образных и сюжетно-композиционных связей антиниги-

---

[18] Там же, с. 167.

[19] См.: *Сорокин Ю. С.* Антинигилистический роман. — В кн.: История русского романа в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1964, с. 97—120.

[20] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Соч., т. 14. М.—Л., 1967, с. 105.

листического романа почти со всей романистикой Тургенева и отчасти творчеством других крупных писателей. Формирование такого исключительно злободневного явления, как антинигилистический роман, было бы невозможно без многочисленных специфических контактов его с магистральным литературным процессом той эпохи.

В любом антинигилистическом романе можно обнаружить персонажи, очень похожие на Ситникова и Кукшину. Их портретно-психологические характеристики в принципе более или менее идентичны тургеневским. Такова, например, мадам Штейнфельс в «Мареве». Глава, в которой она изображается, носит характерное название «Революционная сорока».[21] Следует подчеркнуть, что Клюшников в данном случае не ограничивается копированием Кукшиной. Здесь происходит очевидная контаминация поведения двух тургеневских персонажей: Кукшиной и предтечи Ситникова — Лупоярова из романа «Накануне», мучившего Инсарова бессодержательной назойливой болтовней на актуальные общественно-политические темы. Как и в «Накануне», описываемый Клюшниковым эпизод происходит в Венеции. В довершение сходства Клюшников заставляет рьяную «прогрессистку» Штейнфельс явно в pendant Лупоярову театрально разглагольствовать о «Мосте вздохов», о «наших мучениках» и т. п.

Вариациями ситниковско-лупояровского или кукшинского типов являются братья Галкины и юная Базелейн («Взбаламученное море»), Кусицин, Пархоменко и Завулонов («Некуда»), Анцыфров и Лидинька Затц («Кровавый пуф»). Однако эти и подобные им персонажи все-таки не занимают центрального положения в антинигилистическом романе. С гораздо большим основанием претендуют на это положение нигилисты, обладающие существенно иными внешними и духовными данными. Притом они вовсе не проецируются на соответствующие образы Тургенева — по той причине, что этих соответствий у Тургенева попросту нет.

С точки зрения строго хронологической первым произведением, оказавшим определенное воздействие на образную систему антинигилистического романа, был не роман «Отцы и дети», а, пожалуй, фарс[22] Д. В. Григоровича «Школа гостеприимства», напечатанный в девятой книге дружининской «Библиотеки для чтения» за 1855 г. Не замеченная широким читателем, миниатюра Григоровича произвела довольно сильное и безусловно благоприятное впечатление в среде группировавшихся вокруг «Современника» «дворянских» писателей, раздраженных ростом разночинно-демократического влияния в редакционной политике этого журнала.

---

[21] *Клюшников В.* Марево, ч. 3. М., 1865, с. 15—25.

[22] Пользуемся жанровым определением миниатюры Григоровича, употребляемым в книге Б. М. Эйхенбаума «Лев Толстой. кн. 1. Пятидесятые годы» (Л., 1928), с. 201, 202.

Фарс Григоровича можно считать первым антипигилистическим произведением в русской литературе. Тургенев, как известно, принимал самое деятельное участие в его постановке «на доморощенном театре» в Спасском, однако его отзывы об «Очерках гоголевского периода русской литературы», его переписка с А. В. Дружининым, Л. Н. Толстым и некоторыми другими современниками показывают, что он часто не соглашался с оскорбительной трактовкой деятельности и личности Чернышевского, выведенного в образе Чернушкина.

Крайне одиозный образ Проскриптского («Взбаламученное море» Писемского) весьма затруднительно «подогнать» к тургеневской традиции. Проскриптский, постоянно источающий яд и ненависть, — это далеко не Ситников, а дистанция между ним и Базаровым почти беспредельна. Что же касается дистанции между Проскриптским и Чернушкиным, она по существу минимальна.[23]

Впрочем, отдельные намеки на тургеневскую манеру в изображении Проскриптского, не имеющие принципиального значения, все-таки встречаются кое-где в начальных главах второй части «Взбаламученного моря». Расходясь после стычки в трактире «Британия», Бакланов и Проскриптский обмениваются последними колкостями (« — Кутейник! — проговорил себе под нос Бакланов. — Барчонок! — прошептал Проскриптский»). По духу своему этот эпизод как-то ассоциируется с колоритными отрывками из сцен до и после дуэли в тургеневском романе, в частности с выпадом Павла Петровича («. . . я. . . не семинарская крыса») и характерной репликой, срывающейся с языка Базарова в момент окончательного отъезда из Марьина («барчуки проклятые»). Но слова Базарова проникнуты презрением к своим противникам и, главное, уверенностью в праве на это презрение, между тем как в шепоте Проскриптского ощущается бессильная и потаенно-завистливая злоба человека, занимающего низшую ступень на лестнице сословной иерархии. Будучи по складу своего характера и писательского дарования демократичнее, «грубее» Тургенева, Писемский тем не менее отдает здесь очевидное предпочтение «барчонку».

Укажем еще на одну аналогию подобного рода. В дальнейшем некое уважение Проскриптскому все же оказывается. В минуту самокритичного настроения бичуя бесхарактерность и неприспособленность к систематическому труду, свойственные людям его типа, Бакланов с досадой возражает собеседнице, не расположенной к Проскриптскому: «Нечего гримаски-то делать. Он идет куда следует; знает до пяти языков; пропасть научных сведений имеет, а отчего? Оттого, что семинарист. . .».[24] Заявление Бакланова по-

---

[23] См.: *Писемский А. Ф.* Полн. собр. соч., т. 4. Изд. 3-е. СПб., 1910, с. 203—206.

[24] Там же, с. 221.

хоже на вынужденное, идущее от ума, а не от сердца признание достоинств Базарова в разговоре Николая Петровича с братом, обзывающим нигилиста лекаришкой и шарлатаном («Нет, брат, ты этого не говори: Базаров умен и знающ»). Но и это скорее смутный отголосок традиции, обычный в творчестве любого мало-мальски образованного писателя, нежели результат обдуманно запланированного следования ей.

Наконец, генетическая несовместимость образов Проскриптского и Базарова подтверждается недвусмысленно положительными суждениями о последнем, высказанными в одном из недавно опубликованных писем Писемского к Тургеневу. Базаров в восприятии Писемского — это «немножко мужиковатый, но в то же время скромный, сдержанный честолюбец, говорящий редко, но метко, а главное, *человек темперамента*...». Базаров «дорог» писателю, потому что он, Писемский, «сам этой породы людей...».[25]

Из этого отзыва видно также, что с образом Проскриптского не согласуются и отрицательные черты тургеневского нигилиста. Дело в том, что, несмотря на умение говорить «редко, но метко», Писемский и симпатичного «мужиковатого» Базарова считает все-таки фразером, чего, по-видимому, нельзя сказать о Проскриптском.

Итак, гипотетическое сходство отдельных деталей в трактовке образов Базарова и Проскриптского совершенно заслоняется многими явными принципиальными различиями. Главное из них обусловлено тем, что отношение Кирсановых к Базарову не совпадает с авторским, а отношение Писемского и его «барчонка» Бакланова к Проскриптскому вполне однозначно.

Обращаясь к творческой истории «Некуда», можно обнаружить уже существенно иные масштабы отношения к литературным традициям, однако отсутствие исключительной ориентации на ситниковский тип несомненно и здесь. Приблизительно за полгода до выхода в свет «Некуда» Лесков выступает со статьей «Николай Гаврилович Чернышевский в его романе „Что делать?“» («Северная пчела», 1863, 31 мая, № 142). По осторожно-ироническому определению писателя, «добрых людей», выведенных в романе «Что делать?», в действительности «очень мало».

Он утверждает, что современные «новые люди» — это не Лопуховы, Кирсановы и Рахметовы, а все «еще старые типы, обернувшиеся только другой стороной. Это Ноздревы, изменившие одно ругательное слово на другое».[26]

В этой же статье — пока еще, так сказать, теоретически — дается предварительный абрис нигилистов, чем-то напоминающих Ситникова, однако в главном на него не похожих. От пошлого, но

---

[25] Литературное наследство, т. 73, кн. 2. М., 1964, с. 174.
[26] *Лесков Н. С.* Собр. соч. в 11-ти т., т. 10, с. 18, 22.

практически безобидного Ситникова эта «толпа пустых, ничтожных людишек, исказивших здоровый тип Базарова»,[27] отличается тем, что несомненно опасна для общества. Ибо это не просто толпа, а толпа «грубая, ошалелая и грязная в душе»,[28] зараженная нравственной импотенцией, приобретающей грандиозные по своему безобразию размеры. Лесков делает еще один экскурс в недавнее литературное прошлое и настаивает на том, что первым «нравственным импотентом» в русской литературе был Рудин, расплодивший массу подражателей, которые несколько позже благодаря присущей подражателям склонности к быстрым перевоплощениям становятся «импотентами базарствующими». Это и есть, по его убеждению, наиболее распространенный тип современных «новых людей».

Как видим, литературная схема зарождения и развития нигилизма, набросанная Лесковым, по всей вероятности, уже в пору созревания замысла «Некуда», опирается на достаточно широкий и солидный фундамент — образную систему Гоголя («Мертвые души» и «Ревизор») [29] и образную систему Тургенева. Лесков указывает на ноздревскую вариацию современного нигилизма и особое внимание обращает на главную его разновидность, возникшую в результате искажения базаровского типа.

В дальнейшем тип «базарствующей нравственной импотенции» представлен в романе «Некуда» образами Бычкова и Арапова. Оба мечтают «залить Москву кровью и заревом пожара». При звуках волжской разбойничьей песни, с садистским сладострастием распеваемой Белоярцевым и Завулоновым, Арапов плотоядно мычит, а выражение физиономии Бычкова «до отвращения верно» напоминает «морду борзой собаки, лижущей в окровавленные уста молодую лань, загнанную и загрызенную ради бесчеловечной человеческой потехи».[30] На других страницах романа Бычков выглядит то «лупоглазым ночным филином», то неким подобием Марата, причем последнему отдается даже некоторое предпочтение. Бычковым и Араповым типологически сроден Басардин из романа Писемского «Взбаламученное море». Это гнусный паразит и грабитель с кровожадными инстинктами, дающими о себе знать при «благоприятном» стечении обстоятельств.

Бычковы, Араповы, Басардины и похожие на Ситникова Галкины, Пархоменки — все это искажения базаровского типа, но отнюдь не равнозначные. Выводя подобные персонажи, Лесков и Писемский четко определяют различия между ними, руководствуясь этико-нравственным критерием.

---

[27] Там же, с. 19.

[28] Там же.

[29] В статье Лескова в одном контексте с Ноздревым упомянут Сквозник-Дмухановский.

[30] *Лесков Н. С.* Собр. соч. в 11-ти т., т. 2. М., 1956, с. 259, 307—308.

На следующей стадии развития (70-е гг.) антинигилистический роман идейно и художественно катастрофически деградирует. Стремление к объективности, свойственное в какой-то мере «Взбаламученному морю» и «Некуда», написанным в предшествующее десятилетие, проявляется теперь лишь в форме многообещающих, но по существу пустых деклараций. Несмотря на это, удельный вес тургеневских традиций в сюжетной и образной структуре антинигилистической беллетристики значительно возрастает.

Логика этого на первый взгляд парадоксального процесса становится понятной при более или менее детальном анализе романа Лескова «На ножах», хроники Крестовского «Кровавый пуф» и романа Б. Маркевича «Марина из Алого рога».

Роман «На ножах» поражает своим общим неправдоподобием. Некоторые исследователи считают этот «дефект» прямым следствием архаичной композиции, заимствованной Лесковым из «романа тайн», отличительные признаки которого — подчеркнуто авантюрное развитие сюжета, нарочито запутанная интрига, нагромождение страшных или необъяснимых событий, показ разнузданных страстей и поступков, сопровождаемый очень скудной, а иногда и вовсе несостоятельной психологической мотивировкой.[31]

В самом деле, художественную неубедительность ряда сцен лесковского романа подчас только этим и можно объяснить. Нередко она граничит с полной утратой чувства правды и меры, столь необходимого писателю-реалисту. В этом отношении особенно примечательно описание обстоятельств и последствий убийства миллионера Бодростина, тайно совершаемого Гордановым в момент спровоцированного им бунта крестьян. Горданов действует трехгранным стилетом, искусно спрятанным в рукоятке безобидного с виду дорожного хлыстика. В ночной суматохе бунта пресловутый хлыстик теряется. Предвидя, что эта единственная, но неопровержимая улика рано или поздно попадет в руки сыщика, подосланного из Петербурга, Горданов следующей ночью прокрадывается к гробу своей жертвы и с помощью чуть ли не кухонного ножа пытается изменить форму раны на ее теле. Сплав приемов построения авантюрного повествования с приемами пошлейшей композиции низкопробного бульварного чтива, обычно также претендующего на «тайну», в данном случае слишком очевиден.

Роман «На ножах» создан в условиях тяжелого творческого кризиса автора. Подвергнутый после опубликования «Некуда» жесточайшему остракизму со стороны демократических кругов, Лесков попадает в лагерь реакции, в зависимость от грубого самовластия Каткова, не скрывавшего своих видов на литературу

---

[31] См.: История русского романа в 2-х т., т. 2, с. 111.

как на средство расправы с идеологическими противниками. Как редактор, издатель и публицист, свирепо охранявший «устои», Катков требовал того же от литераторов, сотрудничавших в его журнале, и умел настоять на своем. Лесков и здесь вскоре оказывается на правах белой вороны. Осознавая унизительность своего положения, он пытается занять самостоятельную позицию в стороне от борьбы партий и литературных направлений и язвит по адресу тех, кто не сомневается в его симпатиях к реакции.

«Эти бедные люди думают, — замечает писатель, — что образ мыслей человека зависит от Каткова или от Некрасова, а не проистекает органически от своих чувств и понятий».[32] Ирония, однако, плохо помогает, и в том же 1875 г., подводя итог своему сотрудничеству с Катковым, Лесков вынужден признать, что циничный хозяин «Русского вестника» действовал на него «иногда просто ужасно». Тем не менее в этот до отчаяния тяжелый для него период он может трудиться, по его словам, «*только с этим человеком*, а ни с кем иным».[33]

Вторая причина творческой неудачи, постигшей Лескова в романе «На ножах», коренилась в специфике его первоначального замысла, отразившего крайне одностороннее понимание «болезненно впечатлительным» автором существа перемен в русской общественно-политической жизни на грани 70-х гг. Роман пишется после каракозовского выстрела, точнее — в год раскрытия нечаевского заговора, когда в демократическом движении намечается тяга к индивидуальному террору, имевшему слишком мало общего с последующей героической практикой народовольцев. На политическом горизонте мелькают авантюристы и деспоты, пренебрегающие этикой, приносящие ее в жертву порочному принципу «цель оправдывает средства». Это были одиночки, не пользовавшиеся авторитетом у подлинных революционеров, но в широких кругах общества и особенно в обывательской среде их деятельность воспринималась как типичное выражение «нигилизма» в целом, как свидетельство его перерождения из политического течения в заурядную уголовщину. Так думает и Лесков, и это искаженное, обывательское представление о характере демократического движения также предопределяет на первый взгляд странную для такого большого писателя, но в конечном счете не неожиданную «гармонию» между основной идеей романа и формой ее выражения.

Однако «своеобразие» формы романа «На ножах» отнюдь не ограничивается этими его особенностями. Поставив перед собой задачу разоблачить нигилистов как банду мошенников и негодяев, пользуясь в процессе этой работы приемами далеко не лучших образцов авантюрного романа, Лесков одновременно ориен-

---

[32] *Лесков Н. С.* Собр. соч. в 11-ти т., т. 10, с. 400

[33] Там же, с. 396.

тируется на некоторые приемы изображения нигилистов в большом, реалистическом романе его эпохи. Заведомо устарелые и пошлые способы литературного письма перемешиваются в его романе с новейшими, причем последние подвергаются тенденциозной «модернизации». На такую зависимость антинигилистической продукции Лескова от классического романа, и прежде всего романа Тургенева, неоднократно указывали современники.

Известный критик-народник Н. К. Михайловский писал, например, о хронике «Соборяне», в которой выведены Борноволоков и Термосесов, непосредственные предшественники нигилистов в романе «На ножах»: «Я совсем обойду ту инсинуационную, плоскую литературу, представителем которой можно признать хоть г. Стебницкого, показавшего в своих „Соборянах", что для него не существует предел „Некуда". Я рекомендовал бы „Маляру" или „Будильнику" изобразить ряд переходных форм от Базарова до героя „Соборян", Термосесова, который есть уже просто каторжник».[34] Михайловский видит принципиальное различие в разработке темы нигилизма у Тургенева и Лескова. Вместе с тем не лишено оснований его замечание о «переходных формах».

Осенью 1869 г. справедливость подобных определений существа антинигилистической тенденции в творчестве Лескова подтверждается им самим. В статье «Русские общественные заметки» он весьма одобрительно отзывается о романе Крестовского «Панургово стадо» и сетует на Тургенева по поводу измельчания тем в его творчестве после «Дыма». Лесков надеется, что Тургенев еще вернется к проблемному роману и напишет что-нибудь вроде «Отцов и детей». Однако «Отцы и дети» воспринимаются им как произведение, в котором писатель стал «определенно на одну сторону», т. е. направил острие своей критики исключительно против молодого поколения. По мнению Лескова, необходимость в новом произведении такого типа назрела теперь как никогда, ибо, добавляет он многозначительно, «„неподатливые дети <...> давно бросили „резать лягушек" и берутся за кое-что другое».[35] В последних словах содержался намек именно на «каторжников». Дети, бросившие естественные науки и принимающиеся «за кое-что другое», — это, конечно, и Термосесовы, только что заклейменные, и Горданов и его единомышленники, ожидающие каторжного клейма. Так за год до появления в «Русском вестнике» романа «На ножах» в воображении Лескова рисуется с очевидной проекцией на «Отцов и детей» облик главных его героев. Коллеги и наследники Базарова успели поменять профессию и, по-видимому, тактику поведения в обществе, однако вместе со своим «родоначальником» они зачисляются все же в одну и ту же категорию нигилистов («неподатливые дети»).

---

[34] *Михайловский Н. К.* Собр. соч., т. 1. СПб., 1896. стб. 819.
[35] *Лесков Н. С.* Собр. соч. в 11-ти т., т. 10, с. 91.

Возникшее скорее на литературной, чем на непосредственно жизненной основе, это концепционное представление о переходных формах нигилизма становится организующим ядром образной системы романа «На ножах». Уже в самом начале второй его части (роль первой части по преимуществу экспозиционная) Горданов упрекает кружок «своих» в пассивизме, в склонности к рутине.

Он выступает перед ними с демагогическим обзором истории нигилизма от Базарова до Марка Волохова, доказывая, что в ней не было характеров, достойных подражания. Базаров, например, уверяет Горданов, был даже не очень умен. Окажись на его месте нигилист современной формации, он не стал бы «ссориться с людьми и вредить себе своими резкостями». Еще жестче характеристика Родиона Раскольникова, также причисляемого к нигилистам, — он удостаивается глубочайшего презрения «за привычку беспрестанно чесать свои душевные мозоли». Некоторое снисхождение допускается лишь в отношении гончаровского Волохова, который «и посильнее, и поумнее двух первых», но и он сравнивается с алмазом, не превратившимся в бриллиант: «недоставало шлифовки». Одним словом, утверждает Горданов, базаровщина, раскольниковщина, волоховщина — пройденный этап в развитии нигилистических идей. На смену «новым людям», изображенным Тургеневым, Достоевским и Гончаровым, идут новейшие, выдвигающие в качестве теоретического и практического руководства к действию *не*гилизм — учение, нетерпимое ко всяческой гили, присущей в значительной степени и нигилизму традиционному.

Согласно этому учению, «грубая» прямота во взглядах на действительность не оправдала себя в прошлом, не сулит успеха в будущем и подлежит беспощадному искоренению как вредный пережиток наивных базаровских времен. Точно так же следует поступать с честностью, совестью, самоанализом и рефлексией, романтической «слабостью» перед женщиной и тому подобными проявлениями гили. Лозунгом новейшего учения становится иезуитизм, «борьба с миром хитростью и лукавством». В ее ходе рекомендуются самые неблаговидные средства воздействия на противника: донос, клевета, предательство и т. п. Впрочем, эти же универсальные средства не возбраняются в общении и со «своими». Горданов показывает пример и в этом отношении — он буквально продает своего бывшего товарища по университету Висленева предприимчивому журналисту-ростовщику Кишенскому.

Если бы изображение нигилистов в романе Лескова последовательно выдерживалось в таком духе, это привело бы к полному отрыву от тургеневской традиции. Но отрыва не происходит, так как критика героями Лескова базаровских форм отрицания сопровождается одновременно циническим стремлением к их «усовершенствованию». Основанная на *не*гилизме, «позитивная»

программа Горданова все-таки допускает включение в себя — правда, с существеннейшими поправками и дополнениями — некоторых элементов базаровщины.

В одной из глав романа «На ножах» Горданов полемизирует со «староверкой» Ванскок, которая упорно «держалась древнего нигилистического благочестия, хотела, чтобы общество было прежде уничтожено, а потом обобрано, между тем как Горданов проповедовал план совершенно противоположный, то есть чтобы прежде всего обобрать общество, а потом его уничтожить». В этом примечательном резюме полемики что ни слово, то намек на основную социально-политическую коллизию романа Тургенева.

Нетрудно заметить, что в данном случае у Горданова и даже у добропорядочной Ванскок, верной заветам честного нигилизма, исходным моментом отношения к обществу является резкое огрубление базаровских принципов отрицания, сформулированных в спорах с Павлом Петровичем Кирсановым. Вспомним, что на выражение последнего: «Вы все разрушаете... да ведь надобно же и строить», — Базаров отвечает сухо: «Это уже не наше дело... Сперва нужно место расчистить». «Древний» нигилизм Базарова не щадит ни одного «постановления в современном нашем быту, семейном или общественном». Все они подлежат уничтожению. Но в мыслях его нет намерения «обобрать» общество до или после его уничтожения. Место расчищается ради достижения высокой цели: на нем будет заложен фундамент нового общества, организованного на более разумных принципах.

Поскольку реализация положительного идеала, еще только нарождающегося в горниле отрицания, представляется Базарову делом отдаленного будущего, разговор на эту тему он считает праздным занятием. Но ясно одно: общество, которое предстоит построить, быть может, только следующим поколениям, представляется ему свободным прежде всего от социальной несправедливости, бытующей в обществе современном. Таков объективный смысл тургеневского изображения главного конфликта между отцами и детьми.

Горданов и Ванскок — один с коварным умыслом, другая по незнанию и наивности — игнорируют положительное начало, потенциально заложенное в базаровском отрицании. Вместе с тем они «договаривают» за тургеневского героя то, что, по их мнению, он должен был сказать, но почему-то не сказал или сказал не совсем так, как следовало бы. Нужно было сразу же сказать четко и определенно: сначала уничтожу, а потом займусь грабежом.

В результате такой операции, проделываемой в романе Лескова, тургеневская коллизия жесточайшим образом утрируется, причем утрируется так, что сохраняется какая-то видимость «сходства», а пожалуй, и «преемственности» между честной и

«каторжной» разновидностями нигилизма. Но это и входит в задачу романа. Своеобразие его замысла в том и состоит, что базаровщина в какой-то мере стимулирует возникновение гордановщины.

Название романа Лескова четко предопределено философскими предпосылками разрушительно-грабительских убеждений, проповедуемых его *не*гилистами. Главная из этих предпосылок — дарвиновский закон борьбы за существование, безоговорочно распространяемый на сферу общественных отношений. «Глотай других, чтобы тебя не проглотили <...> Живучи с волками, войте по-волчьи и не пропускайте то, что плывет в руки», — советуют Ванскок Горданов и его последователи из числа наиболее сообразительных.[36]

Вслед за романом Лескова специфически понимаемый дарвинизм окрашивает ряд произведений охранительной беллетристики. В романе Крестовского «Две силы» (1874) в свете этого закона анализируются и международные отношения. При анализе этих отношений следует, в конце концов, принимать в соображение не какую-то там высшую справедливость, не факты угнетения и даже не исторические условия, на которые до этого ссылается Крестовский, чтобы уличить в невежестве и недальновидности своих политических противников, а прежде всего и даже исключительно беспощадный критерий силы.

Беззастенчивые суждения высказываются и Крестовским, и его положительными героями по поводу революционных демократов, они язвительно подтрунивают над сотрудниками «Современника» и «Колокола», выражавшими совсем иную точку зрения на события, происходившие на западной окраине России, чем автор романа. «Здесь, батюшка мой, — резонирует один из персонажей, — дарвиновская „борьба за существование“ идет: чья возьмет, значит. Дело-то здесь на ножах стоит, а не на гуманных теорийках».[37] Весь этот пассаж несомненно свидетельствует об определенном влиянии на Крестовского со стороны Лескова. Крестовский заимствует у Лескова характерную фразеологию, возникающую на основе вульгарно понятого дарвинизма. Здесь же слышатся отголоски первого антинигилистического романа Лескова. Положительный герой Крестовского — медик по образованию. Его презрительное отношение к «гуманным теорийкам» «Колокола» и «Современника» по своему духу идентично некоторым высказываниям на ту же тему доктора Розанова в романе «Некуда».

Несколько позже другой беллетрист катковской ориентации, В. Г. Авсеенко, пишет роман «Скрежет зубовный». Основу его содержания составляет повествование о темных махинациях в финансовом мире и адвокатской среде. Здесь тоже все «на ножах» — исключительно ради денег, ради солидного положения

---

[36] *Лесков Н. С.* Полн. собр. соч., т. 23. СПб., 1903, с. 138, 149.
[37] *Крестовский В.* Кровавый пуф, т. 3, ч. 1, с. 246.

в обществе. Сцены с участием патентованных нигилистов в нем эпизодичны. Тем не менее это роман вполне ретроградный, охранительный.

Автор недвусмысленно подчеркивает его антинигилистическую тенденцию циничным указанием на то, что главный герой, преуспевающий адвокат-карьерист Безбедный, действующий в соответствии с принципом «глотай других», ведет свою идейную родословную от демократов-шестидесятников. Его речи находят «слишком рискованными». Его мнения о «русских порядках» отличаются «американской резкостью». Он презирает «Рафаэля, Шекспира и Пушкина с уверенностью фельетониста самой последней формации» и утверждает, что за всю тысячелетнюю историю России «первые порядочные люди появились у нас в шестидесятых годах».[38] Безбедный выбивается из социальных низов, стремясь превратиться в законченного «материалиста», т. е. человека, для которого гражданские идеалы, нравственность, уважение к людям — пустой звук.

И все же приоритет в приложении идей дарвинизма к русской действительности принадлежит не лесковскому герою. Лесков заставляет Горданова идти по пути уже намеченному. Он растолковывает новоявленным Ситниковым и Кукшиным закон Дарвина, который за добрый десяток лет до этого оставляет заметный след в беспокойном сознании Базарова.

Во второй половине романа Базаров мало похож на того самоуверенного, дерзкого, ежеминутно готового к отпору нигилиста, каким он рисуется в первых главах. В его жизни начинается полоса душевных потрясений, приводящих к философскому сомнению в основах провозглашенного им отрицания. Среди причин, обусловливающих столь примечательную метаморфозу, не последнее место отводится идеям, пополняющим естественнонаучный и философский багаж Базарова, так сказать, в самую последнюю минуту. В беседе с Аркадием (гл. XXI) он выговаривает знаменательные слова: «Вон молодец муравей тащит полумертвую муху. Тащи ее, брат, тащи! Не смотри на то, что она упирается, пользуйся тем, что ты в качестве животного имеешь право не признавать чувства сострадания, не то что наш брат, самоломанный!».

В романе это единственный, но очень важный для понимания метаморфозы в настроениях нигилиста отголосок закона борьбы за существование, сформулированного в «Происхождении видов».

Знаменитая книга Дарвина появляется в печати в конце 1859 г., действие же романа «Отцы и дети» происходит на несколько месяцев раньше. Быть может, поэтому Тургенев не решился вложить в уста Базарова сколько-нибудь развернутое суждение об основных научных положениях этой книги. Но и процитирован-

[38] *Авсеенко В. Г.* Соч., т. 1. СПб., 1904, с. 117.

ного лаконичного высказывания вполне достаточно, чтобы констатировать огромное влияние открытия Дарвина на самый строй его мышления. Этика, психика Базарова, безапелляционная категоричность его убеждений — все приходит в смятение под воздействием этого последнего слова в естествознании. Против обыкновения, вразрез со своими принципами критического отношения к авторитетам, Базаров принимает закон борьбы за существование на веру, как абсолютную истину, и эта истина его угнетает. Воинствующий нигилизм становится шатким, неуверенным, чреватым «самоломанностью», ибо беспощадное отрицание плохо уживается с «чувством сострадания».

Молодца муравья можно похвалить за точное соблюдение универсального закона, ему можно даже позавидовать, но человек оказывается организацией более сложной, подвластной воздействию многих других законов. С чувством сострадания происходит приблизительно то же, что с романтизмом: на людях суровый разночинец не прочь поиздеваться над ним; оставаясь же наедине, с негодованием обнаруживает романтика в самом себе. В обоих случаях Тургенев не жалеет красок для изображения внешней грубости и вместе с тем глубины и благородства натуры своего героя.

Под влиянием дарвиновского закона Базаров трагически задумывается над проблемами этики, которой, как всякой «философии», он не придавал особого значения. Для Горданова же дарвиновский закон — удобнейший предлог для полного отказа от общепринятых элементарных норм морали, предлог для провозглашения зоологического индивидуализма («...действуйте *органически* врассыпную, — всяк сам для себя...»).[39]

Подхватив у Базарова представления о законе Дарвина и основательно «подновив» их, Горданов тут же глумится над своим предшественником за непоследовательность в этом вопросе: «Борьба за существование, дружок, не то, что борьба за лягушку <...> Борясь за существование, надо ... не останавливаться ни пред чем...».[40] С помощью закона Дарвина снимаются в романе Лескова все противоречия и сомнения, свойственные нигилистическому мышлению базаровского типа. Колеблющееся базаровское сознание трансформируется в «безупречно» целеустремленное гордановское. После всего сказанного неудивительна попытка Лескова, пользуясь теми же приемами утрированного подчеркивания сходства и контраста, по-своему истолковать в романе «На ножах» тургеневские сцены смерти нигилиста.

Базаров умер от пореза пальца, в который проник трупный яд. «Почти» по-базаровски умирает и Горданов. Он тоже «анатомирует» не совсем осторожно, накалывает ладонь и получает зара-

---

[39] *Лесков Н. С.* Полн. собр. соч., т. 23, с. 154.
[40] Там же, с. 155.

жение крови. Разница заключается «лишь» в том, что Базаров погибает как врач, исполняющий свой профессиональный долг, пренебрегающий собственной безопасностью во имя науки, а Горданов — как низкий убийца, торопливо заметающий следы преступления, содеянного ради наживы. Согласно идеалу наживы противник Горданова сначала обобран, потом уничтожен. Больше того, подвергнут гнусному надругательству после уничтожения.

Такова, по Лескову, историческая перспектива нигилизма, провозглашенного некогда Базаровым. Намерение Лескова продолжить и «дописать» роман Тургенева, раскрыть в поведении Горданова крайние формы «логического» развития базаровщины, якобы неизбежно приводящего к мрачному злодейству и полной душевной опустошенности, становится совершенно очевидным.

На основании этого можно говорить о принципиальном различии трактовки нигилизма в романах «Некуда» и «На ножах». Если в первом из них представлены по преимуществу уродливые отклонения от базаровского типа, но сам по себе этот последний еще не возбуждает острой антипатии Лескова, то во втором картина резко меняется: базаровщина и гордановщина рассматриваются как явления родственные, взаимосвязанные.

Уже в процессе печатания романа «На ножах» в «Русском вестнике» Лесков получает отрицательные отзывы о нем. Отвечая на один из них, принадлежавший А. С. Суворину, он пишет: «Роман, конечно, с большими погрешностями, но в нем еще многое и не выяснено. Я не думаю, что мошенничество „непосредственно вытекло из нигилизма", и этого нет и не будет в моем романе. Я думаю и убежден, что *мошенничество примкнуло* к нигилизму, и именно в той самой мере, как оно примыкало и примыкает „к идеализму, к богословию" и к патриотизму <...> Я имею в виду одно: преследование поганой страсти *приставать* к направлениям, не имея их в душе своей, и *паскудить* все, к чему начнется это приставание».[41]

Стремление оправдаться в чем-то безусловно резонное, поскольку в 60-е и 70-е гг. верхоглядов и мошенников, примазывавшихся к демократическому движению из моды и жестоко компрометировавших его общественную репутацию, было очень много.

Их заклеймил в своем «Дыме» Тургенев. О них же с негодованием неоднократно упоминали в своих критических обзорах Салтыков-Щедрин, Писарев, Шелгунов и Михайловский. Но, изображая таких нигилистов как Горданов и Бодростина, Лесков разоблачает не только их — попутно он развенчивает существо идей, воспринятых ими от Чернышевского и Слепцова. Бодростина, например, бежит из коммуны угнетенная, униженная и

---

[41] *Лесков Н. С.* Собр. соч. в 11-ти т., т. 10, с. 297—298.

оскорбленная тем, что ей пришлось там испытать. Объективность Лескова в этом романе настолько подавляется его крайней тенденциозностью, что даже Суворин имеет достаточно оснований для критики.

Искажение в романе «На ножах» тургеневской традиции заслуживает самой суровой оценки. Слишком велико в эти годы принципиальное различие в отношении Лескова и Тургенева к демократии. Так, в июне 1875 г. Лесков сообщает А. П. Милюкову о впечатлении, произведенном на него русскими эмигрантами, образовавшими при активном содействии Тургенева русские читальни в Париже. «О, если бы Вы видели, — какая это *сволочь!*» — возмущается он и здесь же добавляет не без иронии: «Тургенев им, однако, благоприятствует. . .».[42] Характерно, что через полгода в письме к Салтыкову-Щедрину Тургенев употребит то же бранное определение, но по адресу реакционеров, а не демократов.

Более или менее объективно отношение Лескова к наследию Тургенева лишь в самом начале его литературной деятельности и в период после завершения жизненного пути автора «Отцов и детей». В романе «Некуда» есть все-таки Райнер и Лиза Бахарева, умирающая мужественно, действительно по-базаровски. К 1883—1884 гг. относится ряд эпистолярных и критико-публицистических высказываний Лескова, свидетельствующих о том, что в это время он вновь обращается к творчеству Тургенева, пристально изучает его и с его помощью пытается точнее определить свое отношение к русской общественной жизни и, в частности, к нигилизму. По своей основной мысли и полемическим приемам «Авторское признание» о замысле и характере разработки романа «Некуда», написанное в 1884 г., напоминает тургеневскую статью «По поводу „Отцов и детей“». Здесь мы найдем и настойчивое отрицание тенденциозности, и утверждение правды жизни, и ссылки на реальные события и прототипы, и, наконец, большой разговор о Райнере, подобный тому, который вел Тургенев о Базарове.

Несколько ранее в суждениях Лескова вообще о России тургеневские идеи и манера сквозят еще отчетливее. «Боюсь, что ее можно совсем возненавидеть со всеми ее нигилистами и охранителями, — пишет он. — Нет ни умов, ни характеров и ни тени достоинства».[43] Еще любопытнее другое высказывание: «Родину-то ведь любил, желал ее видеть ближе к добру, к свету познания и к правде, а вместо того — либо поганое нигилистничание, либо пошлое пяченье назад, „домой“, то есть в допетровскую дурость и кривду. Как с этим „бодриться“? Одно средство — презирать и ненавидеть эту родину. . .».[44] Эти размышления на-

[42] Там же, с. 407.
[43] Там же, т. 11. М., 1958, с. 283.
[44] Там же, с. 284.

веяны, конечно, и «Дымом». В обоих случаях желчный Лесков поразительно похож на негодующего тургеневского Потугина, похож вплоть до заимствования из его речей характерной лексики и фразеологии.

Критико-публицистические заявки Лескова на более объективное отношение к нигилизму не реализуются в его последующей художественной практике, но под влиянием отчасти и Тургенева упрочивается и крепнет его антипатия к реакции, к охранителям. Да и в нигилизме он выделяет теперь главным образом «нигилистничание», беспощадно высмеянное в тургеневских романах.

4

Лесков утрировал или «развивал» Тургенева, но никогда не подражал ему, чего нельзя сказать о менее талантливых представителях антинигилистического направления в литературе. Стремясь сказать «новое» слово о нигилизме, они грешили грубым подражанием и Тургеневу, и многим другим, большим и малым русским писателям. Самые заметные фигуры среди этих подражателей — Всеволод Крестовский и Болеслав Маркевич.

В идейном, жанрово-стилистическом отношениях, да и по характеру образной системы романы Крестовского «Панургово стадо» и «Две силы», составившие четырехтомную историческую «хронику о новом смутном времени государства российского» под общим претенциозным названием «Кровавый пуф», представляют собою пеструю и рыхлую мозаику, торопливый и крайне неряшливый «синтез» разных форм и манер литературного письма.

Прежде всего, исключительно неоригинальны образы Крестовского. У него можно встретить нигилистов и тургеневских, и лесковских, и клюшниковских. Так, гимназист Шишкин, выступающий на благотворительном вечере с чтением запрещенных стихов, похож на Колю Горобца из «Марева».[45] Эмансипированная болтушка Лидинька Затц и тщедушный оруженосец Ардалиона Полоярова Анцыфрик напоминают Кукшину и Ситникова. Сам Полояров — очевидная вариация пасквильного образа Белоярцева из романа «Некуда», причем объект пасквиля у Лескова и Крестовского один и тот же — писатель-демократ В. Слепцов и организованная им Знаменская коммуна.[46]

Образы Лидиньки Затц и Полоярова выписываются Крестовским с явным учетом и тургеневских приемов в «Дыме». Переехав в Петербург, Лидинька Затц быстро акклиматизируется в кружке тамошних нигилистов. На неопытную подругу, приехав-

---

[45] Эта аналогия отмечена в упоминавшейся выше статье Ю. Сорокина.

[46] Сведения о многочисленных коммунах, возникших в 60-е гг. под влиянием идей Чернышевского, см. в кн.: *Чуковский К.* Люди и книги 60-х годов. Изд. 2-е. М., 1960, с. 237—249.

шую из провинции, льется из ее уст каскад имен и модных ученых терминов, значение которых вряд ли ведомо ей самой.

Нетрудно заметить, что в данном случае Крестовский откровенно заимствует у Тургенева для своей героини манеры, апломб и «ученость» таких персонажей «Дыма», как Матрена Суханчикова и Ворошилов. Еще внушительнее своей вопиющей конкретностью сходство Полоярова с Губаревым. Неожиданной встрече Литвинова с Губаревым соответствует у Крестовского столь же неожиданная и тоже в конце романа встреча Хвалынцева с Полояровым. Литвинов и Хвалынцев поражены до изумления метаморфозой в поведении своих былых знакомцев.

Политический климат переменился, реакция торжествует, и в соответствии с этим Губарев, некогда авторитетно и непререкаемо рассуждавший о необходимости общинного социализма, стал ренегатом, а «самый передовой» нигилист Полояров превратился в квасного патриота и шовиниста. Злобствуя на задержку лошадей, Губарев рычит на постоялом дворе: «Мужичье поганое!.. Бить их надо, вот что, по мордам бить; вот им какую свободу — в зубы...». Поступив на государственную службу, Полояров тоже чувствует себя полновластным хозяином. В его обращении с подвластным ему «мужичьем» сквозит грубый деспотизм, явно родственный деспотизму губаревскому: «Кондуктор!.. Эй! Что вы, дьяволы, оглохли здесь, что ли? <...> Я вас выучу, р-ракалии!...». Губарев едет в свое имение — бить и грабить только что освобожденных крестьян. «Идейного» Полоярова влечет в сущности в ту же сторону. В Польше его соблазняет возможность купить по дешевке имение из числа тех, которые после 1863 г. были реквизированы в пользу царской казны, и найти доходное местечко «по администрации или по крестьянскому делу... Вообще что-нибудь такое, где бы можно было, знаете <...> эдак, того... в ежовых-с...».[47] Все это, конечно, перепевы отнюдь не второстепенных мотивов «Дыма». Но обличение Тургенева, направленное на определенную разновидность нигилизма, Крестовский огульно распространяет на весь русский нигилизм 60-х гг.

В антинигилистической беллетристике дилогия Крестовского выглядит несколько необычно благодаря своим жанровым особенностям. «Новизна» ее обусловлена попытками, с одной стороны, придать повествованию «исторический колорит и историческую достоверность», а с другой — максимально осложнить его интригу, всячески усилив «авантюрно-романтический элемент в нем».[48] Руководствуясь этой задачей, Крестовский обращается к канонам исторического романа 30-х гг., в изобилии поставлявшегося такими

---

[47] *Крестовский В.* Кровавый пуф, т. 4, ч. 4. СПб., 1875, с. 383, 386.
[48] *Сорокин Ю. С.* Антинигилистический роман, с. 108.

писателями как Загоскин, Масальский, Зотов, Лажечников, Булгарин и др. На построении «Кровавого пуфа» сказываются также и позднейшие влияния — прежде всего, по-видимому, со стороны Лескова, который начал культивировать жанр хроники за несколько лет до появления в печати первой половины дилогии Крестовского.

Как мастер хроникального жанра, Лесков отдает предпочтение старине, ее быту и психологии. История современного общества интересует его гораздо меньше. Существенны также чисто формальные отличия хроник Лескова от хроники Крестовского. Первый любил писать «мемуаром, от имени вымышленного лица»,[49] между тем как у второго, несмотря на наличие сразу нескольких положительных персонажей, выражающих основные идеи произведения (Хвалынцев, Устинов, Холодец), преобладает авторский голос. Но принцип подробного «мемуара» характеризует все-таки в значительной степени и манеру письма в «Кровавом пуфе» и доводится там нередко до нарочитого педантизма.

Культивируя хроникальный жанр, Лесков возражал против подмены среды героем, стремился изображать их «рядом». Приблизительно таким же правилом руководствуется Крестовский (изображение Хвалынцева, неразрывно связанное с попутным кропотливым изображением различных слоев русского и польского общества). В течение многих лет Крестовский был в довольно близких отношениях с Лесковым, и нет сомнения, что вопросы, связанные с разработкой хроникального жанра, неоднократно обсуждались ими в тесном кругу. К этому следует добавить, что перенасыщенность «Кровавого пуфа» рассуждениями на общественно-политические, литературно-эстетические и научные темы можно рассматривать в свете высказываний Лескова о специфике рассказа, очерка, повести и романа. Впоследствии он подчеркивал, что романист не может быть «*только* рисовальщиком», что «он должен быть еще и мыслитель, должен показать живые создания своей фантазии в отношении их к данному времени, среде и состоянию науки, искусства и весьма часто политики».[50] Как писатели-антинигилисты, Лесков и Крестовский очень часто нарушали и извращали эти принципы, объективно предуказанные еще критикой Белинского. В антинигилистическом романе Лескова и Крестовского автор предстает мыслителем и политиком по преимуществу в дурном, тенденциозном смысле этого слова.

В своей хронике Крестовский претендует одновременно на роль объективного художника, добросовестного историка и пламенного публициста. В последнем амплуа он так же всеяден и неразборчив, как в первых двух. Принято считать, что чуть ли не основным источником материала для его беллетризованной публи-

---

[49] *Лесков Н. С.* Собр. соч. в 11-ти т., т. 10, с. 451.
[50] Там же, с. 450.

цистики служили зачастую сомнительные и уж, конечно, не беспристрастные данные официозной печати (выпады против Чернышевского и его лагеря, провокационные суждения о виновниках петербургских пожаров, об инициаторах распространения подложных манифестов и «золотых грамот» и т. п.). Заключение верное и все же далеко не исчерпывающее существа вопроса.

Крестовский не ограничивает свободы своих действий обращением к этому источнику и достаточно широко использует суждения о нигилизме, заимствованные из публицистики крупнейших литературно-общественных деятелей той эпохи — Достоевского, Писарева и даже Герцена.

Вспоминая в четвертой части «Панургова стада» о статье Антоновича «Асмодей нашего времени», отразившей мнение редакции «Современника» о романе «Отцы и дети», Крестовский пишет: «...это уже был крик нестерпимой боли, это были вопли Ситниковых и Кукшиных, которые почувствовали на себе рубцы бичующей правды».[51] Генетически эти филиппика восходит к суждениям Достоевского по тому же поводу. В беглом, но характернейшем отзыве о Тургеневе и его критиках, появившемся в «Зимних заметках о летних впечатлениях», явственно сквозили иронические намеки на то, что в литературно-критическом отделе «Современника», пожалуй, и в самом деле воцарились люди, не возвышающиеся над уровнем Ситниковых и Кукшиных. Достоевский писал о них: «С каким <...> самодовольствием мы отхлестали, например, Тургенева, за то, что он осмелился <...> не удовлетвориться нашими величавыми личностями и отказался принять их за свой идеал, а искал чего-то получше, чем мы <...> Даже отхлестали мы его и за Кукшину, за эту прогрессивную вошь...».[52]

Крестовский неоднократно цитирует Писарева, подбирая цитаты таким образом, чтобы создать у неискушенного читателя превратное представление о нем и объектах его суждений. Некоторые неудачные или случайные писаревские определения природы нигилизма, явно не отражавшие существа взглядов критика-демократа, Крестовский односторонне обобщает и пользуется ими как путеводным началом при обрисовке нигилистов, внушающих страх и отвращение. В качестве такого путеводного начала используется, например, процитированное и злорадно прокомментированное у Крестовского следующее высказывание о нигилистах из нашумевшей статьи Писарева «Базаров»: «Эти люди могут быть честными гражданскими деятелями и — отъявленными мошенниками, *смотря по обстоятельствам и по личным вкусам.* Ничто, кроме личного вкуса, *не мешает им убивать и грабить,* и ничто, кроме личного вкуса, не побуждает людей подобного

---

[51] *Крестовский В.* Кровавый пуф, т. 2, ч. 4. СПб., 1875, с. 12.
[52] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч., т. 5. Л., 1973, с. 59.

закала делать открытия в области наук и общественной жизни. . .».[53]

Нигилистов, способных делать открытия в области науки и общественной жизни, в «Кровавом пуфе» нет и в помине. Но нигилисты-воры, нигилисты-развратники, нигилисты — явные и потенциальные убийцы фигурируют там в преизбытке. Что касается последних, достаточно вспомнить о пресловутом Палянице, возглавляющем варшавское отделение «Земли и воли». Это кровожадный полуидиот, с упоением садиста посвящающий весь свой досуг изобретению усовершенствованной гильотины. Его рабочий стол завален макетами «игрушек» подобного рода, и он мечтает запустить их когда-нибудь в массовое производство. Так Писарев, не случайно названный в «Кровавом пуфе» «бесспорно талантливым», а следовательно, и проницательным критиком, оказывается чем-то вроде консультанта Крестовского в его путешествии по адским кругам нигилизма и нигилистической морали.

На всем протяжении дилогии Крестовский всячески язвит Герцена. Вместе с тем, воюя с нигилизмом, он при подходящем случае непрочь воспользоваться и герценовским оружием, а именно статьями «Very dangerous!» и «Лишние люди и желчевики», написанными в период острых разногласий с редакцией «Современника». Находясь тогда во власти либеральных иллюзий, Герцен не оценил по достоинству революционизирующего значения выступлений деятелей «Современника» против пошлого обличительства и назвал их «выморочным поколением». С точки зрения политической Герцен квалифицировал их поведение как невольное потворство реакции, а с точки зрения психологической — как печальное следствие нравственного гнета, которому методически подвергалось русское общество в течение всего николаевского царствования. Как известно, первая из этих статей заканчивалась знаменитым предостережением: «Истощая свой смех на обличительную литературу, милые паяцы наши забывают, что по этой скользкой дороге можно *досвистаться* не только до Булгарина и Греча, но (чего боже сохрани) и до *Станислава на шею*!».[54]

В своих оценках литературного нигилизма Крестовский опирается на Герцена, но затем идет, конечно, уже своим путем. Тот предупреждает и предостерегает, но, освободившись от заблуждений и ошибок, кончает тем, что в самый разгар правительственных репрессий предлагает Некрасову и Чернышевскому выпускать «Современник» в Лондоне на его, Герцена, счет. Крестовский же указывает на «факты» якобы состоявшегося повального и бесповоротного превращения нигилистов в прислужников реакции.

Представление о жанровой и идейно-образной мозаичности «Кровавого пуфа» было бы крайне ограниченным без дополни-

---

[53] *Крестовский В.* Кровавый пуф, т. 2, ч. 4, с. 14.
[54] *Герцен А. И.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 14. М., 1958, с. 121.

тельного его анализа на фоне тургеневского «Дыма». При ближайшем рассмотрении этого вопроса оказывается, что суть дела заключается не только в том, что в Лидиньке Затц рабски скопированы черты характера и поведения Кукшиной, Суханчиковой и Ворошилова, а Полояров в иных случаях выглядит почти двойником Губарева. Если резонно указание на родство Хвалынцева с Юрием Милославским Загоскина, естественно обусловленное обращением к историческому роману 30-х гг., то с неменьшим основанием можно говорить о столь же знаменательном родстве Хвалынцева с тургеневским Литвиновым. Близость между ними обнаруживается прежде всего в том, что оба — не герои романа в обычном смысле этого слова.

Как известно, после выхода в свет «Дыма» произошел обмен письмами между Тургеневым и Писаревым. Тургенев был обескуражен тем, что критик преувеличил значение Литвинова в образной системе «Дыма» и совсем не заметил Потугина. Изложив свою точку зрения на это лицо, Тургенев замечает: «А об Литвинове и говорить нечего <...> он дюжинный честный человек — и все тут».[55]

В предисловии Крестовского к отдельному изданию «Кровавого пуфа» звучат явно похожие ноты. «Некоторые критики и рецензенты, — пишет он, — усиленно старались навязать мне в герои одно из моих действующих лиц, а именно Хвалынцева. Признаюсь, я его никогда не трактовал как моего главного героя. Он мне нужен был просто затем, чтобы связать посредством его ряд событий избранной мною эпохи». Далее Крестовский характеризует Хвалынцева как представителя бесцветного «большинства» русского образованного общества, как рядового выразителя его «*шаткости* и *слабости*» и снова подчеркивает, что это «не *герой*, не сильный самостоятельный характер, не сильный самостоятельный ум, а просто себе обыкновенный и достаточно податливый русский человек с добрым, увлекающимся сердцем и честными инстинктами».[56]

Сохранись дружеские отношения Крестовского с Писаревым до 1867 г., можно было бы подумать, что Писарев показывал ему письма Тургенева. Впрочем, и независимо от степени состоятельности этой гипотезы трактовка Хвалынцева в упомянутом обращении к читателю и в самой хронике в общем согласуется с поведением Литвинова, не противоречит его умонастроению, выраженному в чистосердечном признании: «Собственно у меня нет никаких политических убеждений» (гл. IV).

Перед началом и в процессе работы над хроникой у Крестовского было вполне достаточно времени для того, чтобы проникнуться духом многих картин и образов тургеневского романа.

---

[55] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 6. М.—Л., 1963, с. 261.

[56] *Крестовский В.* Кровавый пуф. т. 1, «К читателю». СПб., 1875, с. II, III, IV.

Но, разумеется, основная идея «Дыма» резко отличается от итоговых идей «Кровавого пуфа». Тургенев ратует за внедрение в России западноевропейской цивилизации. Крестовский наряду с гонением на нигилизм проповедует великодержавный национализм, выступает за насильственное всеславянское объединение под эгидой царской России, которое, по его мнению, следует наконец противопоставить возрастающему немецкому влиянию в Восточной Европе. Однако принципиальное различие основных идей не исключает сходства в приемах конкретно-событийного наполнения и развития их сюжетов. У Тургенева и Крестовского оно выражается в известной общности разрешаемой в их романах любовной коллизии. Личное сходство Хвалынцева с Литвиновым по линии, так сказать, официальных анкетных данных дополняется и усиливается сходством их любви. Крестовский попытался изобразить в своей хронике психологически нечто равноценное любви Литвинова. Впрочем по-настоящему ему удалось ассимилировать из романа Тургенева лишь голую схему любовной коллизии.

Внешне у него все происходит, «как у Тургенева». Есть Литвинов (Хвалынцев), который любит сначала чистую, преданную Татьяну (Татьяна Стрешнева); потом появляется прелестная обольстительница Ирина (Цезарина), подавившая прежнюю любовь Хвалынцева-Литвинова и заставляющая его совершать безумства одно за другим. В хронике Крестовского есть даже и спутница Татьяны — рачительная тетушка вроде тургеневской добрейшей Капитолины Марковны. И заканчивается история как будто совсем по-тургеневски: подобно Литвинову, Хвалынцев отворачивается от Цезарины и пытается снова завоевать любовь некогда жестоко отвергнутой им Татьяны.

Подражание Тургеневу несомненное. Но действительно почти по-тургеневски изображаются во всей этой истории только отношения Хвалынцева с предметом его первой, юношеской любви. По аналогии с Литвиновым Крестовский рисует в своем Хвалынцеве человека, которого вдруг всего переворачивает «роковая» женщина. Герой утрачивает чувство собственного достоинства, забывает о верности долгу, оскорбляет скромную, добропорядочную любовь своей прежней избранницы. При всем том, в отличие от тургеневской, эта коллизия выполняет, конечно, и особую роль: она является одним из важнейших средств усиления обнаженно политической тенденции хроники.

В тургеневской истории Ирины и Литвинова преобладают элементы социальный и общечеловеческий, в аналогичной истории, рассказанной Крестовским, — элемент национальный. Цезарина прежде всего полька и только потом женщина, Хвалынцев прежде всего обманутый русский, получивший наглядный горький урок в общении с представительницей искони враждебного народа. Лишь благодаря «честным инстинктам», заложенным в его национальной, а не общечеловеческой природе, Хвалынцеву

удается вернуться на стезю примерного верноподданного. Так под пером Крестовского объединяются, «не противореча» друг другу, традиции Загоскина и Тургенева. Мозаичность его стиля и образов в данном случае особенно наглядна.

5

Итак, ведущие писатели антинигилистического направления каждый по-своему опирались на тургеневские традиции, стремились использовать их в достаточно широком объеме. Сравнительный анализ показывает, что в литературной практике по крайней мере Лескова и Крестовского дело отнюдь не ограничивалось усвоением тургеневской методики изображения ничтожных нигилистов типа Ситникова и Кукшиной.

В 70-е гг. к этим писателям примыкает великосветский романист Болеслав Маркевич, по заслугам заклейменный Тургеневым прозвищем «клеврет ренегата».[57] Один из центральных героев романа Маркевича «Марина из Алого Рога» эффектно декларирует, выражая, конечно, авторскую точку зрения: «*Дети* объявили нас трутнями и болванами, которые иного делать не умели как in's Blaue к звездам парить, и похерили они заодно и звезды, и нас... А *внукам* в отцовском болоте нестерпимо темно стало... Звезд опять просит молодая жизнь, — довольно ей блудящих огней... светил просит, de vrais astres au ciel...».[58]

Маркевич вновь выдвигает старую проблему отцов и детей, но разрешает ее отнюдь не по-тургеневски. Во-первых, у него фигурируют не два, а три поколения. Во-вторых, — и это различие гораздо существеннее, — из непримиримой тургеневской коллизии поколений Маркевич находит спасительный выход: он призывает отцов и внуков объединиться против детей. Разумеется, в соответствии с этим призывом дети изображаются самыми черными красками.

Перелицовка идейно-художественной концепции «Отцов и детей», предпринятая Маркевичем с целью бескомпромиссной борьбы с нигилизмом, сочеталась в его романе с поистине беспрецедентным по наглости и безвкусию использованием в тех же видах основных мотивов «Дворянского гнезда», произведения, как известно, достаточно далекого от кипучей злобы дня, занимавшей шестидесятников. Этот факт лишний раз свидетельствует о том, насколько широки были границы невольного воздействия Тургенева на писателей антинигилистического направления.

Подобно Лаврецкому, главный герой романа «Марина из Алого рога» граф Завалевский возвращается из дальних краев в свое

---

[57] Тургенев имел в виду лакейское прислужничество Б. Маркевича перед Катковым, изменившим заветам людей сороковых годов — Белинского, Герцена и др.

[58] *Маркевич Б. М.* Полн. собр. соч., т. 3, с. 227.

родовое гнездо человеком усталым и разочарованным. В *прошлом* у него неудачная любовь, будущее сулит лишь одинокую старость. Размышления Завалевского об утраченном счастье и молодости перекликаются с грустными медитациями Лаврецкого и облекаются в ту же словесную форму («*Бесполезно* прошла вся его жизнь <...> „ты на земле совершил все земное“»).[59] То же самое следует сказать о мотивах смирения — у Лаврецкого и Завалевского они как будто совершенно одинаковы («смириться надо, не роптать...»).[60] Наконец, с мечтой Лаврецкого научиться хорошо пахать землю опять гармонируют и побуждения Завалевского («Запрягись *сам* в плуг»).[61] Как видим, это почти точные цитаты из «Дворянского гнезда». Маркевич определенно пытается окутать свой роман тургеневской атмосферой быта и психологии культурных дворянских гнезд. Нужно же это ему для того, чтобы, создав с помощью таких средств «поэтический» ореол вокруг своих аристократических героев, завоевать расположение читателя, заранее подготовить его к усвоению центральной идеи романа, не имеющей ничего общего с творчеством Тургенева.

Несмотря на элегическую настроенность, аристократы Маркевича все-таки «оптимисты», глубоко убежденные в том, что «лишние» не они, что история именно на них возлагает почетную миссию по оздоровлению политической и культурной жизни страны. Да, они тоже люди 40-х гг., но они вовсе не склонны примиряться с утратой своего былого значения.

В дворянских «гнездах», заботливо сохраняемых их владельцами, в процветании этих главных, как думает Маркевич, очагов культуры и прогресса — залог спасения русского общества от повсеместной заразы нигилизма. Поэтому-то его герою, столь «похожему» на Лаврецкого, уготована несравненно более счастливая участь. Завалевский добивается полного успеха в личной жизни и в качестве общественного деятеля. В противоположность Лаврецкому он не уступает дорогу молодому поколению, а ведет его за собою в некое прекрасное будущее.

Спекулятивное использование Маркевичем тургеневских мотивов и сюжетных положений приводит к пошло-мажорному разрешению конфликтов в его романе. «Дети» в лице идейного хамелеона, подлеца-нигилиста Левиафанова, в котором есть что-то общее с Черпушкиным Григоровича и с Проскриптским Писемского, разоблачены и с позором изгнаны из великолепного «Алого рога», а «отец» Завалевский находит, наконец, свое счастье в браке с прелестной «внучкой» Мариной, своевременно спасаемой им из плена нигилистических настроений и симпатий. Марина благоговейно проникается идеалами своего избранника, в которых есть решительно все: безукоризненный аристократизм,

---

[59] Там же, с. 222, 223.
[60] Там же, с. 227.
[61] Там же, с 222.

возвышенное, но вместе с тем практически действенное народолюбие, завидная эрудиция в истории культуры прошлых веков, тонкое понимание красоты, искусства и т. д., и т. п.

Приторные дифирамбы Б. Маркевича благородству «отцов» не маскируют, однако, мелкости и махровой реакционности их устремлений. Если в начале романа Завалевский еще занят проектом устройства в своем поместье института по подготовке народных учителей, то впоследствии, опасаясь вероломного вторжения преподавателей-нигилистов, способных погубить полезное начинание в самом зародыше, он отказывается и от этой затеи. «Нет большого дела!» — опять с напускным унынием провозглашает Завалевский в эпилоге романа и предается мечтам о более доступном: о том, как «найдет тут же, в бывшей своей вотчине, пять-шесть сирот» и «будет сам их воспитателем, учителем. . .». Суть настоящего «дела» Завалевского заключается в том, что он намерен приготовить из своих учеников «бойцов <. . .> „за бога, за семью, за родину"»,[62] т. е. воспитать их в близком соответствии с духом триединой официальной доктрины самодержавия, православия и народности.

Злобная поспешность, с которой работали писатели-антинигилисты, их тенденциозная субъективность, тесная связь их убеждений с реакционной идеологией и, наконец, малая даровитость большинства этих авторов — все это привело к тому, что антинигилистический роман в целом занял место на крайней периферии литературного отражения общественно-политической жизни той эпохи в качестве позорного памятника мракобесию и зоологической ненависти ко всему передовому и честному. И в чисто художественном отношении антинигилистический роман представлял собою довольно жалкое зрелище, типичное выражение литературного эпигонства и эклектизма, мозаику далеко не равнозначных по своему достоинству литературных манер и приемов, заимствованных у других писателей.

На этом бесцветном фоне выделялись только Писемский и Лесков, которые все-таки стремились изображать то, что видели воочию. Острая вражда к революционной демократии, не потухавшая в чрезмерно темпераментном Лескове в течение десятилетий, не помешала ему рассмотреть и изобразить нигилистов высшей пробы. Райнер, Лиза Бахарева, майор Форов, нелепые, но трогательные «девицы» Бертольди и Ванскок изображаются им как наивные или трагические жертвы нигилистических заблуждений. Вместе с тем это живые, невыдуманные люди с горячим сердцем, светлой душой и высокими помыслами. Ф. М. Достоевский писал о романе «На ножах»: «Много вранья, много черт знает чего, точно на луне происходит. Нигилисты искажены до бездельничества, но зато отдельные типы! Какова *Ванскок*! Ничего и никогда

---

[62] Там же, с. 222, 223.

у Гоголя не было типичнее и вернее ‹...› Это гениально!..».[63] Горький также подчеркивал типичность Ванскок, но уже в другом плане. «Таких Ванскок, — писал он, — русское революционное движение создавало десятками ‹...› Этот человек — орудие, но это и святой человек, смешной, но прекрасный...».[64] Что касается Райнера, Горький напоминал, что «среди толпы людей жалких и нечестных», выведенных в романе «Некуда», возбудившем «общее негодование», Лесков окружил этого героя «сиянием благородства и почти святости...».[65] Нигилисты-подвижники Лиза Бахарева и в особенности Райнер примечательны еще тем, что являются прообразами целой плеяды лесковских праведников, неутомимых поборников нравственной красоты бытия, которых писатель ищет и находит во всех классах и сословиях русского общества.

Вся антинигилистическая деятельность Лескова, нашедшая отражение главным образом в романах «Некуда» и «На ножах», была только препятствием на пути трудного, по его собственному определению, идейно-художественного роста. Увидев в романе Толстого «Анна Каренина» картину, исполненную «невыразимой прелести изображения жизни современной», писатель добавлял с горечью: «но не тенденциозной (что так испортило мою руку)».[66] В противоположность подавляющему большинству писателей-антинигилистов Лесков в пору своей творческой зрелости убедился в порочности антинигилистического направления в литературе, понял его историческую бесперспективность...

Возникает вопрос, можно ли говорить о сколько-нибудь заметном воздействии антинигилистического романа на большую русскую литературу и, в частности, на Тургенева? Категорически отрицательный ответ на этот вопрос, напрашивающийся, казалось бы, сам собою, был бы правомерен лишь в том случае, если бы к числу противников нигилизма не принадлежали в определенный период своей литературной деятельности все те же Писемский и Лесков.

Как известно, завершению работы над романом «Взбаламученное море» предшествовала поездка Писемского в Лондон (июнь 1862 г.). Пятая и шестая части этого романа, почти целиком посвященные ожесточенным нападкам на революционно-демократическое движение и его руководителей, написаны под свежим впечатлением полемики с Герценом и Огаревым. Подробных сведений о ней не сохранилось, но и без того ясно, что причиной ее было резкое несовпадение во взглядах на крестьянство, прямо противоположное отношение спорящих сторон к проблеме революции в России. Писемскому, реалистически изображавшему

---

[63] *Достоевский Ф. М.* Письма, т. 2. М.—Л., 1930, с. 320.
[64] *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 24. М., 1953, с. 231.
[65] Там же, с. 230.
[66] *Лесков Н. С.* Собр. соч. в 11-ти т., т. 10, с. 389.

в своих очерках забитость крестьянства, указывавшему на классовое расслоение в деревне, должны были казаться по меньшей мере беспочвенными убеждения Герцена и Огарева, считавших крестьянскую общину основой построения социализма. Многочисленные аресты, последовавшие за провалом Ветошникова, явившимся следствием небрежной конспирации, совсем напугали Писемского (как и его героя Бакланова во «Взбаламученном море») и укрепили его уверенность в том, что все жертвы напрасны, что подавляющему большинству русского народа идеи революции чужды.[67]

Во всем этом Писемский выглядит литературным предшественником Тургенева в пору его подготовки к написанию романа «Дым». И в своей полемике с Герценом, вспыхнувшей позднее и продолжавшейся с перерывами в течение нескольких лет, Тургенев также обращал внимание на то, что в крестьянской общине зреют зародыши буржуазии в «дубленом тулупе». Что касается надежд на революционный взрыв в России, который ожидался лондонской эмиграцией и, в частности, Бакуниным в самом недалеком будущем, Тургенев относился к ним крайне скептически. Недаром в конце 1862 г. он писал тому же Герцену: «...предлагаю какое угодно пари: я утверждаю <...> и 1863-й год пройдет *преувеличенно тихо*».[68] Все это дает основание рассматривать полемику Писемского с Герценом и его роман «Взбаламученное море» в ряду многочисленных общественно-политических и литературных предпосылок, объективно способствовавших формированию и кристаллизации замысла «Дыма».

К творчеству Писемского Тургенев относился с большим уважением, ценя в нем помимо художественности трезвое знание русской жизни. Можно утверждать, что и Лескова Тургенев выделял из разношерстной массы злопыхательствующих писателей антинигилистического направления, читал его всерьез и по временам использовал отдельные его мотивы в своем позднем творчестве. Давно замечена, например, определенная генетическая связь эпизодов «Нови», в которых рассказывается о Фимушке и Фомушке, с главами хроники «Соборяне», в которых повествуется о плодомасовских карликах. Архаические персонажи Лескова и Тургенева в равной мере противопоставлены новейшей разновидности низменного нигилизма в лице Термосесовых и Голушкиных.

Черты, в известном смысле предвосхищающие характер основного героя «Нови», можно обнаружить в образе Райнера-Бенни, каким он изображен в романе «Некуда», и в очерке «Загадочный

---

[67] См.: *Рошаль А. А.* Писемский и революционная демократия. (Лондонская встреча Писемского с Герценом). — Учен. зап. Азербайджанского пед. ин-та языков им. М. Ф. Ахундова, 1967. Сер. XII. Язык и литература, № 4, с. 95—96.

[68] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 5. М.—Л., 1963, с. 52.

человек», являющемся ценнейшим автокомментарием к этому роману. Бенни-Райнер и Нежданов — типы психологически родственные. Оба — «романтики реализма», наделенные легкоранимой душевной организацией, болезненно повышенной чуткостью на антиэстетические проявления окружающей среды, неспособные как следует взяться за дело ввиду полнейшего незнакомства с действительностью. Нежданов тяготится тем, что, будучи аристократом по рождению и воспитанию, но не по закону, попадает без всякой подготовки в чуждую ему среду. Бенни-Райнер тоже незаконнорожденный — в том смысле, что благодаря стечению обстоятельств оказывается в незавидном положении наивного социалиста-энтузиаста без родины и национальности.

Наконец, и Бенни и Нежданов «сходятся с народом» в «царевом кабаке». Эти сцены уже сопоставлялись, но только по принципу контраста (Лесков создает свои сцены как художник-бытописатель, Тургенев — как художник-психолог).[69] Между тем, пожалуй, не менее характерны и совпадения. Как у Лескова, так и у Тургенева описания неудачного хождения в народ ироничны, пронизаны подчас чуть ли не по-щедрински «свирепым» юмором. Вместе с тем оба писателя относятся к переживаниям своих героев с явным сочувствием. Бенни и Нежданов показаны одновременно и Дон-Кихотами и Гамлетами раннего народничества.

---

[69] См.: *Цейтлин А. Г.* Сюжетика антинигилистического романа, с. 72.

ПОЭЗИЯ 50—60-х годов

Русская поэзия XIX в. пережила в своем развитии по крайней мере три подлинных подъема. Первый, условно говоря, падает на начало века и осенен именем Пушкина. Другой давно признанный поэтический взлет приходится на рубеж двух столетий — девятнадцатого и двадцатого — и связан прежде всего с творчеством Александра Блока. Наконец, третья, по выражению современного исследователя, «поэтическая эпоха»[1] — это середина прошлого века, 60-е гг., хотя именно в поэзии так называемые «шестидесятые годы» хронологически ощутимее сдвигаются к началу 50-х.

В свое время поэт Бальмонт сказал, что русская поэзия XIX в. знает семь великих имен: Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Баратынского, Некрасова, Фета и Тютчева. Нетрудно видеть, что первые четыре поэта (и отчасти Тютчев) творили до 40-х гг. Нетрудно видеть и другое: расцвет поэзии Некрасова, Фета, Тютчева приходится именно на середину века. Но и в 40-е гг. в русской поэзии имеют место также значимые и принципиально важные явления. Достаточно сказать, что в середине 40-х гг. в общем складывается оригинальное творчество Некрасова, в 40-е гг. начинает Фет. И все же в это десятилетие в целом поэзия отходит на второй план. Это подтверждает и внешняя картина литературной жизни: ограниченное количество выходящих поэтических сборников, более чем скромное место, занимаемое поэзией в журналах. И причины нужно искать не только в произволе издателей или недостатке эстетического чутья у критиков — можно указать, например, на очень сдержанное отношение к поэзии во второй половине 40-х гг. даже у Белинского.

В самом конце 40-х гг. предпринимаемая таким чутким редактором и издателем, как Некрасов, попытка оживить интерес к поэ-

[1] *Кожинов В. В.* О поэтической эпохе 1850-х годов. — Рус. лит., 1969, № 3, с. 24—36.

зии представляется симптоматичной. В «Современнике» замышляется целая серия статей, посвященных поэтическим явлениям эпохи. В рамках этого широко задуманного предприятия написана и известная статья Некрасова «Русские второстепенные поэты».

Все это было предощущением нового подъема поэзии, признаки которого обнаруживаются уже с начала 50-х гг. и который к середине 50-х гг. обретает необычайную стремительность. Поэзия снова получает права гражданства на страницах журналов, становится полнокровной и самостоятельной участницей литературного процесса, предметом критического анализа и теоретических споров. Лучшие критики снова много и заинтересованно пишут о ней: Чернышевский и Добролюбов, Дружинин и Боткин. Выходят и часто становятся подлинно выдающимися событиями литературной и общественной жизни поэтические сборники. Прежде всего это относится к сборнику Некрасова 1856 г. Можно назвать еще и книги Фета, Никитина, Огарева, Полонского, А. Майкова и др. И конечно, существенна не только количественная сторона дела. Эпоха воззвала именно к поэзии, а не к стихотворству, недостатка в котором не было никогда. Меняется качественно и самый характер поэзии, и просто состав имен. Появляется немало новых поэтов: Случевский, например, или Никитин. Но происходит не просто обычная смена поколений. Процесс становления поэзии выглядит много сложнее. Характерно возрождение к новой жизни поэтов, давно сложившихся, но почти замолчавших в «непоэтические» 40-е гг. Может быть, наиболее характерна в этом смысле судьба такого поэта, как Тютчев, его, так сказать, двойное возрождение: во-первых, внимание к самому его творчеству, уже существовавшему, возрождение его в читательском восприятии, и, во-вторых, сама его необычайная творческая активность. По сути дела можно говорить о своеобразном возрождении даже Некрасова, в конце 40-х гг. переживавшего явный творческий кризис, мало или совсем (на протяжении 1849 года) не писавшего стихов и прямо заявлявшего, что он теперь стихов не пишет. С другой стороны, такой писатель, как Тургенев, создавший немало стихотворных произведений в «прозаические» 40-е гг., полностью расстается со стихами в «поэтические» 50-е.

Но русская поэзия после Пушкина уже не покрывалась именем и авторитетом одного человека, даже если человек этот Некрасов. Поэзия оказывалась многоструйной, несущей в себе противоборствующие начала, она выражала возросшую сложность и противоречивость жизни. Отчетливо обозначаясь и поляризуясь, развиваются два направления: демократическое и так называемое «чистое искусство». Вообще, когда мы говорим о двух поэтических лагерях, нужно иметь в виду большую пестроту и сложность отношений как внутри каждого из лагерей, так и в отношениях между ними, особенно если учитывать эволюцию общественной и литературной жизни. «Чистые» поэты писали гражданские

стихи от либерально-обличительных (Я. Полонский) до реакционно-охранительных (Ап. Майков). Поэты-демократы испытывали определенное (и положительное тоже) влияние со стороны поэтов «чистого» искусства: Никитин, например, в своей лирике природы. Расцвет сатирической поэзии связан главным образом с демократическим движением. Тем не менее с других исходных позиций «чистое» искусство выдвинуло ряд крупных сатирических дарований: Н. Щербина и особенно А. К. Толстой, написавший немало сатирических произведений — как самостоятельных, так и в рамках коллективного авторства, создавшего знаменитого Козьму Пруткова. И все же в целом между двумя поэтическими движениями проходит достаточно четкий водораздел. В противостоянии и в противоборстве этих двух направлений часто заявляла о себе обострившаяся социальная борьба. Полюсы можно было бы, пожалуй, обозначить двумя именами: Некрасов и Фет. «Оба поэта начали писать почти одновременно, — констатировала критика, — оба пережили одни и те же фазисы общественной жизни, оба сделали себе имя в русской литературе <. . .> оба, наконец, отличаются далеко не дюжинным талантом, — и при всем том в поэтической деятельности каждого из них нет почти ни одного общего пункта».[2]

Само развитие двух поэтов, которые стали в конце концов в столь противоположные позиции, как бы подтверждая историческую закономерность, совершалось параллельно. Хронология до удивительных совпадений подчеркнула этот параллелизм и это противостояние. Почти ровесники (Фет родился в 1820, Некрасов — в 1821 г.), они издали в одном и том же 1840 г. свои первые сборники, еще близкие друг другу как неоригинальностью, так и характером этой неоригинальности. Должно быть отмечено пристальное внимание обоих молодых поэтов к Бенедиктову.[3] Характерный штрих: оба автора, как бы компенсируя претенциозность названий своих сборников — «Лирический пантеон» и «Мечты и звуки», — скромно укрылись за инициалами. Новые, уже «свои» поэтические книжки оба выпустили тоже в одном и том же — 1856 г.[4] Предшествовавшие этим книгам поэтические заявления творческих программ также появились одновременно. В 1854 г. каждый из поэтов опубликовал свою «Музу»: в «Современнике» (№ 1) — Некрасов, в «Отечественных записках» (№ 6) — Фет. «Музы» эти оказались разными, хотя и восходили к одному источнику — к стихотворению Пушкина 1822 г. «Наперсница волшебной старины. . .». Оба, и Некрасов и Фет, вос-

---

[2] *Чуйко В. В.* Современная русская поэзия в ее представителях. СПб., 1885, с. 59.

[3] Общность Некрасова и Фета в их отношении к Бенедиктову устанавливается в статье: *Шимкевич К.* Бенедиктов, Некрасов, Фет. — В кн.: Поэтика, т. 5. Л., 1929, с. 125—134.

[4] Для Некрасова это была вторая книга. Фет же издал еще один поэтический сборник в 1850 г.

пользовались рядом пушкинских образов. Оба последовали пушкинскому размеру, заменив лишь пятистопный ямб шестистопным, а сложную пушкинскую рифмовку — рифмовкой парной, и самой этой формальной близостью друг другу еще больше подчеркнули всю разницу двух своих уже определившихся в поэзии путей.

Образ некрасовской музы отчетливо полемичен по отношению к гармоническому образу музы, девы-любовницы в пушкинском стихотворении (в 1854 г. «Наперсница волшебной старины. . .» еще не была опубликована и, очевидно, оказалась известна Некрасову в рукописном виде). Образы пушкинского стихотворения Некрасовым привлечены и сразу же отвергнуты: «Ты детскую качала колыбель» — у Пушкина; «Играла бешено моею колыбелью» — у Некрасова; «И меж пелен оставила свирель» — у Пушкина; «В пеленках у меня свирели не забыла» — у Некрасова. В последнем случае уже само слово «пеленки» по отношению к пушкинским «пеленам» звучало как дерзость и вызов.

Фет к Пушкину здесь ближе. Его муза — тоже дева-любовница, во всяком случае дева-любовь. Но и Некрасов и Фет отчетливо противопоставляют себя некоей традиции, хотя и разным началам в ней. Не случайно оба стихотворения начаты с отрицания, более сдержанного у Фета:

Не в сумрачный чертог наяды говорливой
Пришла она пленять мой слух самолюбивый.[5]

У Некрасова отрицание резче, решительнее, «нет» звучит как обрубающий удар:

Нет, Музы ласково поющей и прекрасной
Не помню над собой я песни сладкогласной![6]

Сама эта вроде бы чисто интонационная разница в отрицаниях отчетливо выражает и разницу между поэтами в их отношении к традиции.

Некрасовская муза совсем новая, необычная. «Неразделимые и Муза и Любовь» разделились. Декларируемый образ некрасовской музы, — а если отвлечься от символа, то некрасовской поэзии, — очень сложен. Здесь он совсем не покрывается образом музы — мятежницы и мстительницы, как на рисунке М. О. Микешина, где муза напоминает, пожалуй, даже Свободу на баррикадах у Делакруа.[7] Это ведь и образ музы, «всечасно жаждущей, униженно просящей, которой золото — единственный кумир». Это муза, в стоне которой смешалось все «в смешении безумном»:

Расчеты мелочной и грязной суеты,
И юношеских лет прекрасные мечты,
Погибшая любовь, подавленные слезы,
Проклятья, жалобы, бессильные угрозы.
(I, 62)

---

[5] *Фет А. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1959, с. 266.

[6] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем, т. 1. М., 1948, с. 61. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

[7] См.: Литературное наследство, т. 49—50. М., 1949, с. 641.

Но и муза Фета тоже заявляет свою, хотя и совсем другую, необычность. И она противостоит традиции привычной высокой поэзии:

...под ветвию лавровой,
С цитарой золотой иль из кости слоновой,
Ни разу на моем не прилегла плече
Богиня гордая в расшитой епанче.

(266)

Этой музе она противостоит своей «домашностью», простотой, непритязательностью:

Мне музу молодость иную указала:
Отягощала прядь душистая волос
Головку дивную узлом тяжелых кос...

(266)

При всей разнице роднит Некрасова с Фетом то, что оба не без основания говорят о новизне своих муз, новизне, не вполне ясной еще самим поэтам. Некрасов поведал, сам смятенно вглядываясь в «смешение безумное», о «непонятности» своей музы:

Так вечно плачущей и непонятной девы
Лелеяли мой слух суровые напевы.

(I, 62)

Фет писал о «несказанном стремлении», о музе, чья речь была полна

И женской прихоти и серебристых грез,
Невысказанных мук и непонятных слез.

(267)

Оба поэта говорили или готовились сказать о новом, неясном еще им самим, шли к открытиям и совершали их.

Еще в 1846 г. в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» Гоголь уверенно указал на то, что пришли для поэтов новые времена, когда нельзя уже повторять Пушкина. «Самая речь их будет другая; она будет ближе и родственней нашей русской душе. Еще в ней слышней выступят наши народные начала. Еще не бьет всей силой кверху тот самородный ключ нашей поэзии, который уже кипел и бил в груди нашей природы тогда, как и самое слово поэзия не было ни на чьих устах <...> Еще доселе загадка — этот необъяснимый разгул, который слышится в наших песнях, несется куда-то мимо жизни и самой песни, как бы сгораемый желаньем лучшей отчизны, по которой тоскует со дня созданья своего человек».[8]

Статья эта, как и книга «Выбранные места из переписки с друзьями», в которую она вошла, несет влияние поздних славянофильских иллюзий Гоголя, но эстетические основы новой поэзии Гоголь-художник определил с редким чутьем. Разве не

---

[8] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952, с. 408.

предчувствие здесь некрасовской поэзии, в которой так явственно выступили народные начала, в которой с такой силой забил «самородный ключ» нашей поэзии? Ведь прежде всего и более всего Некрасов явился народным поэтом. Применительно к Некрасову «народный» — не просто уважительный, хотя и не очень точный эпитет, но определение существа некрасовской поэзии, сказавшей новое слово о народе и для народа. Поэзия Некрасова владела умами наряду со статьями Чернышевского и Добролюбова, с романами Толстого и Достоевского, переставала быть только фактом жизни искусства, оказывалась и результатом и источником социального анализа, революционной борьбы, нравственных исканий.

Было бы неверно, однако, обозначать одно направление только знаком плюс, а другое — знаком минус.

Подлинность поэзии Фета вряд ли сейчас может быть поставлена под сомнение, даже в сравнении с поэтической подлинностью Некрасова. Теперь-то уже ясно, сколь преходящими оказались оценки критиков Д. Писарева и В. Зайцева, отрицавших поэзию Фета.

В центре эстетических споров, острой литературной борьбы середины века снова оказалось имя Пушкина. Пушкин оставил богатое наследие, и борьба за право наследования носила живой и злободневный характер. Доказать это право значило доказать всей силой пушкинского авторитета состоятельность своей позиции. Менялись читатели, менялись читательские симпатии и интересы. Критики и теоретики могли спорить об абсолютной и относительной ценности «пушкинского» и «гоголевского» направлений, но для поэтов разных направлений и степени таланта «солнце русской поэзии» было незакатным. Поэты почти все хотели наследовать Пушкину.

«Пушкина читайте, Пушкина! Ну, а потом Лермонтова, Некрасова, но главным образом читайте и перечитывайте Пушкина <...> в нем все, что нужно»,[9] — приводятся слова Л. Н. Трефолева в воспоминаниях о нем. Это слова, может быть, наиболее верного и, в известной мере, ортодоксального некрасовца. Сам Некрасов писал: «...поучайтесь примером великого поэта любить искусство, правду и родину, и если бог дал вам талант, идите по следам Пушкина...» (IX, 365).

Сторонники гражданской поэзии смело ссылались на пушкинскую итоговую формулу:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
    И милость к падшим призывал.[10]

---

[9] *Малютин П.* Незабываемые встречи. Челябинск, 1957, с. 37.
[10] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. 3, кн. 1. М.—Л., 1948, с. 424.

Деятели «чистого искусства» без устали цитировали:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.[11]

Вряд ли случайно Некрасов почти неизменно вспоминает о Пушкине в связи с Фетом: «Смело можем сказать, что человек, понимающий поэзию и охотно открывающий душу свою ее ощущениям, ни в одном русском авторе, после Пушкина, не почерпнет столько поэтического наслаждения, сколько доставит ему г. Фет. Из этого не следует, чтобы мы равняли г. Фета с Пушкиным; но мы положительно утверждаем, что г. Фет в доступной ему области поэзии такой же господин, как Пушкин в своей более обширной и многосторонней области» (IX, 279).

Поэтов неизменно привлекало в Пушкине — как норма и как предмет зависти — поразительное ощущение цельности и полноты жизни, органичность восприятия бытия.

Такую же непосредственность, свежесть, ненадломленность, если воспользоваться определением Некрасова, несет поэзия Фета, и это прежде всего роднит ее с поэзией Пушкина. Чернышевский как бы недоумевает, вглядываясь в поэзию Фета: «пишет пустяки», и в то же время он «хороший поэт».[12] Можно было бы, пожалуй, сказать, что Фет оказывался «хорошим поэтом», потому что писал «пустяки». Но чтобы сохранить в новых условиях пушкинское ощущение цельности бытия, ему пришлось замкнуться в ограниченной сфере, прежде всего — в сфере природы и особого рода любви, остаться в рамках того, что часто называют темами «чистого искусства», всякий выход из которых грозил гибелью таланта (чего стоят немногочисленные «гражданские» стихи Фета!).

Однако, заключая в себе, развивая и углубляя определенные элементы пушкинской поэзии, фетовская поэзия была лишена ее огромности. От всей многосторонности мира, от борьбы в нем приходилось отказываться во имя сохранения цельности и непосредственности.

П. И. Чайковский, писавший о безусловной гениальности Фета, должен был заметить, что «есть в этой гениальности какая-то неполнота, неравновесие, причиняющие то странное явление, что Фет писал иногда совершенно слабые, непостижимо плохие вещи».[13] Не случайно он, по замечанию П. И. Чайковского, избегает тем, которые «легко поддаются выражению словом», ибо уже сама многозначность слова постоянно грозит нарушить миг самозабвенной отдачи искусству, радостное, но мгновенное со-

---

[11] Там же, с. 142.

[12] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 14. М., 1949, с. 314.

[13] *Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. 3. Москва—Лейпциг, 1902, с. 266—267.

стояние. Попытки выйти в иные сферы жизни оканчивались для поэта неудачами. «Он, — сообщал о Фете в письме Тургеневу от 24 мая 1856 г. Некрасов, — написал поэму „Липки“, по-моему, плохую до значительной степени. Я за ней не погнался. Нет, поэмы — не его дело. Если б Фет был немного меньше хорош и наивен, он бы меня бесил страшно; да, ненадломленный!» (X, 275).

Некрасовская гражданская, демократическая поэзия тоже с полным правом могла считаться носительницей пушкинского начала, прежде всего его благородного завета «глаголом жечь сердца людей». Но и в некрасовской поэзии проявилась известная ограниченность и односторонность.

Какие-то сферы жизни, открытые для поэзии одного, были закрыты для другого. То, что в Пушкине, — о котором Ап. Григорьев сказал: «Пушкин — наше все»,[14] — могло существовать в неразрывном единстве, раскололось, разошлось и даже стало во враждебные отношения. Целостность и синтетичность пушкинской поэзии нарушались, хотя каждое из выделившихся направлений предстало в то же время развитым и углубленным. Поэзия Фета и ряда других талантливых поэтов, близких ему по своим позициям (А. Майков, Я. Полонский), органично входила в свою эпоху, рождалась ею и связывалась многими нитями с искусством того времени. Только Гончаров мог написать «Обломова» — Добролюбов это прекрасно понял. Одно из главных достоинств романа Тургенева о «новом человеке» — Базарове — Писарев увидел в том, что он был написан «старым человеком» — Тургеневым. То, что открывала поэзия «чистого» искусства, не могла открыть некрасовская. Фет, правда, от многого уходил, но, как заметил еще Вл. Соловьев, он возвращался не с пустыми руками. Действительно, и Фет, и Майков, и Щербина, и Полонский, и А. Толстой уходили в природу и в любовь, но для того чтобы они находили там что-то, должны были сложиться некоторые объективные предпосылки в человеческой истории вообще и в русской истории в частности. Эти поэты искали красоту и находили ее, искали свободу, цельность, гармонию и находили их. Иное дело — какую и в каких пределах. Сами вечные темы природы и любви, в 50-е гг. прежде всего, приближаются к русской жизни, к русской природе, связываются с психологическим, духовным миром русского человека определенной поры. Собственно пластичная лирика природы в антологическом духе, сложившаяся в творчестве Майкова, Фета, Щербины еще в 40-е гг., эволюционирует, становясь более человечной, т. е. психологически насыщенной, напряженной и более русской, естественной, реалистической. И это не только лучшие стихи А. Майкова, такие, например, как «Весна», «Весна! Выставляется первая рама...», «В лесу», «Осень», «Сенокос», «Нива», но даже и гекзаметры

[14] *Григорьев А.* Литературная критика. М., 1967, с. 166.

такого убежденного «грека», как Н. Щербина: «Лес», «Уженье» и др. В лирике А. К. Толстого это русское начало существенно обогащается и за счет использования фольклорных интонаций («Острою секирой ранена береза...»); и, может быть, наиболее полно это природное начало в русской лирике середины века выразил Фет, хотя, повторяем, это общая тенденция в лирике «чистого» искусства того времени.

Фет — поэт природы в очень широком смысле. В более широком, чем просто лирик-пейзажист. Сама природа в лирике Фета социально обусловлена. Фет выразил в русской лирике более чем кто-либо то свободное отношение к природе, в которое становился человек как высоко развитый социальный организм, уже создавший «вторую природу» и только после этого получивший возможность увидеть жизнь и красоту первой, а тем самым почувствовать и ощутить собственную свободную и подлинно человеческую сущность.

К. Маркс писал о важности понимания именно того, насколько человеческое стало естественным, а естественное человеческим. Эта уже новая, человеческая, естественность в литературе выявлялась прежде всего в лирике природы и в лирике любви, самого естественного человеческого чувства.

Но в мире частнособственнических отношений искусство развивается в тяжких противоречиях. И человеческая, свободная природность, для того чтобы выразить себя в искусстве, выразить радость свободного человеческого бытия, потребовала особых, как бы лабораторных условий. Потребовалась известная изоляция от собственно социальной жизни общества, от мучительной социальной борьбы. Фет и другие «чистые» поэты были в силу своей социальной позиции к этому готовы. Но жертвы были велики: «свободное» отношение к природе за счет несвободного отношения к обществу, уход от человечества во имя выражения человечности и т. д., и т. п. Эта внутренняя противоречивость не сразу, а постепенно, и чем дальше, тем больше, даст себя знать.

Саму свежесть (определение, чаще всего применявшееся к Фету, особенно революционно-демократической критикой), богатство человеческой чувственности в лирике Фета рождала русская обстановка середины века. Страна не только сконцентрировала всю мерзость и тяжесть социальных противоречий, но и готовилась к их разрешению, уже как бы отринула их. Очистительная эпоха, предчувствие всеобновляющих перемен взывали к новому человеку и к новой человечности. И речь не только о новом человеке — разночинце. Открытия в литературе были здесь очень широкими: тургеневские женщины, диалектика души в толстовской трилогии, в русской лирике, в частности в лирике Фета, Ап. Майкова, А. К. Толстого и др.

Эстетически чуткие критики улавливали необходимость преодоления отрицательных крайностей каждого из сложившихся

поэтических направлений. Такими критиками, в частности, оказались М. Л. Михайлов и Ап. Григорьев. Недаром А. Блок с таким упорством сближал их как поздних потомков Пушкина, наследников пушкинской культуры: «Вот еще люди, столь сходные во многом, но принадлежавшие к враждебным лагерям; по странной случайности судьба так и не столкнула их ни разу».[15]

В то же время приходится сказать, что такое преодоление вряд ли было возможным. В этом смысле интересна судьба Я. Полонского. Поэт занял как бы среднее положение между Некрасовым и Фетом. Многое объединяет его с Фетом, прежде всего преданность искусству как таковому. Одной из постоянных тем его стала природа как средство ухода от тягот жизни, как орудие исцеления душевных невзгод. В то же время искусство, природа и любовь отнюдь не абсолютизировались Полонским. Более того, Полонский сочувствовал Некрасову и считал гражданскую социальную, демократическую направленность его поэзии соответствовавшей духу времени и необходимой. В стихах «Блажен озлобленный поэт...», полемизируя с известным некрасовским стихотворением «Блажен незлобивый поэт...», Полонский засвидетельствовал всю силу «озлобленной» поэзии, сочувствие ей и даже зависть к ней. Сам Полонский собственно не был ни «незлобивым», ни «озлобленным» поэтом, довольно эклектично соединяя мотивы той или иной поэзии и никогда не достигая трагической силы ни в той, ни в другой поэтической сфере, как то было у Некрасова, с одной стороны, или у Фета, с другой. В этом смысле, будучи поэтом сравнительно меньшим не только по значимости своей поэзии, но и по вторичности ее, Полонский интересен как выражение массового, как бы читательского восприятия поэзии «титанов», о которых писал в стихотворении «Блажен озлобленный поэт...» (1872):

Невольный крик его — наш крик,
Его пороки — наши, наши!
Он с нами пьет из общей чаши,
Как мы отравлен — и велик.[16]

«Как мы...», но — «велик».

И стихотворные формы Полонского во многом шли от массовой демократической «фольклорной» формы — песни и городского романса. Определяя разные поэтические тенденции эпохи — «чистое» искусство и демократическую поэзию, — нужно иметь в виду, что вообще демократизация — это процесс, который захватил всю русскую поэзию того времени в наиболее значительных ее явлениях. Наконец, такие понятия, как демократизм и народность в поэзии 50—60-х гг. тоже предстают в соотношениях достаточно сложных. Даже имея в виду такого поэта, как Некрасов, при бесспорном и постоянном демократизме его поэзии,

---

[15] *Блок А.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962, с. 141.
[16] *Полонский Я. П.* Стихотворения. Л., 1954, с. 312.

следует говорить о сложном движении — к овладению народностью в ее общенациональном эпическом значении. В конце концов это нашло выражение в его поэмах начала 60-х гг.

Демократизм часто предстает в поэзии как разночинство, мещанство. Собственно же поэтическая народность в ее связи с национальными, народными, особенно крестьянскими истоками подчас оказывается достаточно элитарной. Вряд ли можно говорить о народности таких характерных представителей демократического искусства, как Минаев, например, или И. Гольц-Миллер. А, скажем, постановка проблемы народности творчества графа А. К. Толстого представляется оправданной даже в глазах его демократических современников. С этой точки зрения поэт-искровец Н. Курочкин противопоставлял А. К. Толстого Д. Минаеву. Он писал в связи с Минаевым: «Все новое, живое и свежее родится не для нас; наследником нашим будет другое, коллективное лицо, которое еще только недавно призвано к жизни и которого не знает ни г. Минаев, ни большинство из нас, живущих искусственною, теоретическою и, так сказать, теплично-литературной жизнью... лицо это — народ, к которому лучшие из нас, конечно, всегда относились с симпатиями, но симпатии наши почти постоянно оказывались бесплодными».[17]

А. Толстой в своей лирике ближе тематически другим поэтам «чистого искусства»: природа и любовь. В отличие от поэзии Фета лирика природы у Толстого носит более обобщенный характер («Когда природа вся трепещет и сияет...», «Ты знаешь край, где все обильем дышит...», «Край ты мой, родимый край...»), менее сосредоточенный и напряженный. Лирика любви тоже обнаруживает тягу к большей обобщенности, что, с одной стороны, связано с характерным вообще для Толстого романтическим томлением, с другой — с большей прикрепленностью этой лирики к определенному лирическому герою. Лирическая стихия, тяга к изображению жизни природы есть и в других жанрах Толстого. В то же время в них с большой силой выступило народное фольклорное эпическое начало. Это — баллады и былины. Их отличает стремление к изображению яркой, насыщенной национальной жизни. Несколько условный, «идеальный» мир этот связан с той идеальностью, которая отличает и народное творчество и такие конкретные его формы, как былина, духовные стихи и т. п. Связаны с поэтикой народной песни и песни Толстого. В отличие от Некрасова и почти всех близких ему поэтов, творчество которых было обращено к жизни народа в ее главным образом современном бытовании, Толстой исследовал историческую (пусть идеально представленную) национальную жизнь и привлекал исторические фольклорные формы, внося существенный вклад в общее дело становления народности в русской поэзии 50—70-х гг. Вообще для значительной части поэзии сере-

[17] Дело, 1868, № 1, с. 29.

дины века характерно оживление национального исторического мышления. Близок к А. Толстому оказался в этом отношении такой поэт, как Л. Мей. Он в своем творчестве опирался и на очень основательное изучение как мировой, так и русской истории, русского фольклора. В своей поэзии он вставал и на путь прямого пересказа летописных рассказов и народных легенд. Народно-героические поэмы Мея, созданные на историческом материале («Песня про боярина Евпатия Коловрата», «Песня про княгиню Ульяну Андреевну Вяземскую»), с которыми связаны и переводы Меем «Слова о полку Игореве», по-своему прокладывали дорогу к русскому эпосу 60-х гг.

В еще большей мере это относится к поэтической драме Мея «Псковитянка» (1849—1859). Здесь он тоже оказался близок А. Толстому. «Во всех его лучших вещах этого рода, — писал современный рецензент, — вы невольно чувствуете Русь и Русь народную; если хотите Русь вечную <...> да только не Русь современного нам народа».[18] По органичности усвоения образов народной поэзии Мей близок Некрасову, хотя в отличие от него Мею опять-таки остается чуждой социальная, современная сторона фольклора, а его образы, созданные на фольклорной основе, односторонни. Так, наиболее удачные женские образы этого плана замкнуты в круге любовных переживаний.

Даже в поэзии Тютчева конца 50-х гг., особенно после Крымской войны, имеются свидетельства его обращения к некрасовскому пути, и шире — к тому повороту, который сделала в сторону народа русская литература. Недаром Тютчев восхищался «Записками охотника».[19] Понятие «русский» у него демократизируется и конкретизируется, приближаясь к понятию «народный». Речь идет не о непосредственных влияниях, но об объективном выходе к некрасовским позициям. У Тютчева это часто лишь симптомы, намеки, совсем немногочисленные, но крайне важные.

Проблема народа в 30-е, даже в 40-е гг. Тютчева не занимает. В статьях конца 40-х гг. она снимается у него образом России, взятой как целое и находящей выражение прежде всего в монархии и монархе. Не то в конце 50-х гг. Нельзя сказать, что Тютчев перестает быть монархистом, но народ, его существование, его «историческая жизнь» становится главной проблемой. В официальной и сдержанной, более сдержанной, чем частные письма, записке «О цензуре в России» Тютчев пишет, что «судьба России уподобляется кораблю, севшему на мель, который никакими усилиями экипажа не может быть сдвинут с места, и лишь только одна приливающая волна народной жизни в со-

---

[18] Рус. слово, 1861, № 12, с. 62—63.

[19] Обращает на себя внимание интерес Тютчева в эту пору к народному творчеству. Так, его привлекают стихи Мея, образующие «как бы законченный цикл русской народной демонологии» (см.: Мурановский сборник, вып. 1. Мураново, 1928, с. 55).

стоянии поднять его и пустить в ход».[20] Вот в контексте каких взглядов рождаются стихи:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа —
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!

Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде царь небесный
Исходил, благословляя.[21]

Эти стихи исследователи часто сближали с внешне действительно их напоминающими стихами А. С. Хомякова 1840 г. «России».

Стихи Тютчева часто рассматривались как апология терпения и смирения, чуть ли не как идеализация такого состояния. Однако эти стихи «с наслаждением» читал и переписывал Шевченко, а Чернышевский говорил о них как о выдающихся: «Давно мы не говорили о стихах — это потому, что давно мы не встречали в наших журналах таких стихотворений, которые заслуживали бы особенного одобрения своими художественными достоинствами. Теперь мы должны указать читателям на прекрасные пьесы, помещенные г. Тютчевым во 2-й книге „Русской беседы“, из которых мы приводим первую».[22] Речь идет о стихотворениях «Эти бедные селенья...», «Вот от моря и до моря...», «О вещая душа моя!..». Вряд ли Шевченко и Чернышевский стали бы восхищаться идеализацией покорности и терпения. Их и нет здесь. Уже одно слово «долготерпение» говорит об этом. Долгое — не бесконечное.

Над этой темною толпой
Непробужденного народа
Взойдешь ли ты когда, свобода,
Блеснет ли луч твой золотой?..

— пишет Тютчев в эти годы.[23] Стихотворение «О вещая душа моя!..» проникнуто жаждой веры. Принцип веры был и остался живым для Тютчева, но видит он бога не там, где видел раньше.

Власть оказалась безбожной, а прибежищем бога на земле стал страдающий народ. Это очень близко настроениям Некрасова той поры. Л. П. Гроссман справедливо заметил в свое время о Тютчеве, что «религиозным путем он идет к признанию демократии».[24] Отсюда переклички Некрасова и Тютчева в стихах тех

---

[20] *Тютчев Ф. И.* Полн. собр. соч. Изд. 6-е. СПб., 1911, с. 510.
[21] *Тютчев Ф. И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1957, с. 201.
[22] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 4. М., 1948, с. 964.
[23] *Тютчев Ф. И.* Полн. собр. стихотворений, с. 205.
[24] *Гроссман.* Три современника. Тютчев — Достоевский — Аполлон Григорьев. М., 1922, с. 29.

лет. Стихотворение «Эти бедные селенья...» находит соответствие в «Тишине». Стихотворение «Над этой темною толпой...» близко некрасовскому «Ночь. Успели мы всем насладиться...».

Конечно, у Некрасова нет ни такого, как у Тютчева, выражения личной жажды веры (у Тютчева: «Душа готова, как Мария, К ногам Христа навек прильнуть»), ни провозглашения веры в качестве пути к всеобщему умиротворению:

...Но старые, гнилые раны,
Рубцы насилий и обид,

Растленье душ и пустота,
Что гложет ум и в сердце ноет, —
Кто их излечит, кто прикроет?..
Ты, риза чистая Христа...[25]

Тютчев отказывается от анализа, от исследования народной жизни («Умом Россию не понять»), по-прежнему многое принимает на веру. Но сами символы веры менялись. На место России безнародной, государственной, официальной пришла Россия народная. Теплое, с почти песенным повтором обращение изнутри («край родной») к «бедным селеньям» пришло на смену обращению извне к «утесу» (в стихотворении «Море и утес»). Вот почему при внешнем сходстве «русские» стихи Тютчева противоположны стихам Хомякова о России, и не только стихам 40-х гг., но и 1854 г. — «России» и «Раскаявшейся России», — и близки стихам Некрасова.

Некоторые новые интересные явления, сближающие Тютчева с Некрасовым, наблюдаются и в их лирике природы. Знаменитое стихотворение «Есть в осени первоначальной...» приобретает в этом смысле принципиальное значение. Осени и весны вообще близки Тютчеву как начала синтеза, некоего разрешения, своеобразного междуцарствия. Не случайна прямая перекличка очень значимых и устойчивых формул в стихах об осени («Но далеко еще до первых зимних бурь») и о весне («Уж близко время летних бурь»).

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора —
Весь день стоит как бы хрустальный,
И лучезарны вечера...

Где бодрый серп гулял и падал колос,
Теперь уж пусто все — простор везде, —
Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде.

Пустеет воздух, птиц не слышно боле,
Но далеко еще до первых зимних бурь —
И льется чистая и теплая лазурь
На отдыхающее поле...[26]

---

[25] *Тютчев Ф. И.* Полн. собр. стихотворений, с. 206.
[26] Там же.

В этой реальной осени есть нечто от земли обетованной, от светлого царства, от райской обители. Ведь не фотографической же зоркостью, не на основе анализа, а только поэтическим ощущением могут быть рождены — и в свою очередь рождают его — эпитеты «хрустальный», «лучезарный». В то же время образ льющейся лазури поддерживает наглядную реальность хрусталя. «Лишь паутины тонкий волос» — не только точно подмеченная реальная примета. Эта последняя, самая мелкая деталь служит восприятию всей огромности мира, помогает обнять, так сказать, весь его состав. И гармоническая эта картина мира впервые у Тютчева спроецирована на трудовое крестьянское поле:

И льется чистая и теплая лазурь
На отдыхающее поле...

Тютчев не проникает в самую народную крестьянскую жизнь, не входит в нее изнутри, как Некрасов в «Несжатой полосе» или в том же «Зеленом шуме», где есть народные характеры. Но это и не аллегория типа хомяковского «Труженика», хотя и у Хомякова в 1858 г. сами эти аллегории тоже, видимо, не случайны.

Поэзия 50-х гг., особенно в их второй половине, интересна и как своеобразный предэпос. Даже в лирике этой поры зрело многое из того, что реализуется собственно в эпосе в 60-е гг. И не только в поэтическом, но и в прозаическом эпосе. Речь идет о взаимодействии и перекличках лирики и прозы. Вообще сами эти взаимодействия усложняются. Поэзия 40-х гг. тесно связывалась с малыми прозаическими жанрами — рассказом и особенно очерком, например в стихах Некрасова, Тургенева. Такое явление имеет место и в 50-е гг. — как в творчестве поэтов некрасовской школы (Никитин), так и у Полонского, Мея. Вместе с тем в лирике наблюдаются процессы, приближающиеся по сложности психологизма, по организации лирических сюжетов к роману. Особенно ясно это проявилось в любовных стихотворных циклах. Недаром самым значительным в любовной лирике Тютчева стал так называемый «денисьевский» цикл. Безотносительно к тому, касаются ли исследователи цикла биографии поэта, само это прикрепление цикла к имени говорит о его цельности, давно осознанной критиками.

У Некрасова мы находим внутренне цельный цикл-роман, протяженный, динамичный, почти сюжетный и, главное, с одной героиней. Опять-таки, неизбежно обращаясь к биографии поэта, цикл этот давно называют, связывая его с любовью Некрасова к А. Я. Панаевой, «панаевским».

Оба поэта оказались, каждый по-своему, подготовленными к созданию в интимной лирике не традиционно одного, а двух характеров, из которых женский оказывается чуть ли не главным. Именно наличие характеров отъединяет в этой принци-

циальной новизне «панаевский» и «денисьевский» циклы от, скажем, «протасовского» цикла Жуковского или «ивановского» цикла Лермонтова. Замечательно, что многие стихи обоих циклов, и «денисьевского», и «панаевского», появлялись почти в одно время на страницах одного и того же — некрасовского — журнала.

Оба цикла объединило еще одно обстоятельство, лежащее за пределами поэзии, но имевшее для этой поэзии громадное значение. Любовь Некрасова к Панаевой, как и любовь Тютчева к Денисьевой, была «незаконна», ставила их в положение необычное, кризисное. Вся атмосфера русской жизни способствовала углублению этой кризисности, в известном смысле оставляла героев с глазу на глаз, один на один. Отзвуки этого драматического положения мы находим у обоих поэтов: у Некрасова в стихотворении «Когда горит в твоей крови...», вошедшем в роман Некрасова и Н. Станицкого (Панаевой) «Три страны света», у Тютчева в стихах «Чему молилась ты с любовью...» и др. Поэтическое исследование характеров в остро кризисном состоянии роднит циклы между собой, а оба — с творчеством Достоевского. При этом не просто создается характер героини в лирическом цикле, что уже само по себе ново, но и создается новый характер в развитии, в разных, неожиданных даже, проявлениях его: он самоотверженный и жестокий, любящий и ревнивый. «Я не люблю иронии твоей...» — уже в одной этой первой фразе вступления есть характеры двух людей и сложность их отношений. Блок воспользуется началом этого стихотворения как эпиграфом к драматической своей статье «Ирония». Вообще же некрасовские вступления — это, как и у Тютчева, продолжения вновь и вновь начинаемого спора, ссоры, диалога: «Я не люблю иронии твоей...», «Да, наша жизнь текла мятежно...», «Так это шутка, милая моя...».

Обратим внимание здесь и на многоточия. Ими заканчиваются почти все произведения некрасовской интимной лирики. Это указание на фрагментарность, на неисчерпанность ситуации, на неразрешенность ее, своеобразное «продолжение следует». Кстати, Фет удивлялся этой неожиданной в лирических стихотворениях особенности, но уже в связи с поэзией Тютчева: «Как-то странно видеть замкнутое стихотворение (речь идет о стихотворении «Итальянская вилла», — *Н. С.*), начинающееся союзом и, как бы указывающим на связь с предыдущим и сообщающим пьесе отрывочный характер».[27] Целый ряд сквозных примет объединяет стихи Некрасова в единства: такова доминанта мятежности. «Если мучимый страстью мятежной...» переходит в «Да, наша жизнь текла мятежно». Вступления «Тяжелый год — сломил меня недуг...» и «Тяжелый крест достался ей на долю...» тоже сво-

---

[27] *Фет А.* О стихотворениях Ф. Тютчева. — Рус. слово, 1859, № 2, отд. II, с. 79.

дят эти стихи в некое единство. Устойчивость сообщают и по-тютчевски постоянные эпитеты: «роковой» — у обоих поэтов один из самых любимых. «Прости» соотносимо с «Прощанием».

Все эти стихи следуют как бы корректирующими парами, которые поддерживают «сюжет» лирического романа. Мотив писем («Письма»), аналогичный этому же мотиву в «романе» Тютчева («Она сидела на полу и груду писем разбирала...»), углубляет перспективу, расширяет роман во времени.

Тенденцию к созданию цикла романтического склада обнаружили, осознанно или неосознанно, т. е. преднамеренно организуя или не организуя его, и другие поэты эпохи. Таков цикл стихов Каролины Павловой конца 50-х—начала 60-х гг., посвященный Б. Утину.

Автор еще одного примечательного стихотворного цикла этой поры — «Борьба» (1853—1857) — Аполлон Григорьев в рукописи прямо озаглавил его «лирический роман». В то же время в целом ряде произведений этого цикла Ап. Григорьев в отличие от Тютчева и даже Некрасова вводит народно-песенную фольклорную стихию в ее своеобразном «цыганском» изводе («О, говори хоть ты со мной...»), дополняя общее решение проблемы демократизации и народности русской литературы и по сути открывая в русской поэзии очень плодотворную и перспективную линию, которая найдет продолжение у Блока. Но следует сказать о том, что лирика этой поры готовила и эпос 60-х гг. как таковой. И прежде всего это относится опять-таки к Фету.

В лирике Фета (во всяком случае в значительной ее части) есть своеобразная первобытность, о которой хорошо сказал В. Боткин: «Такую наивную внимательность чувства и глаза найдешь разве только у первобытных поэтов. Он не задумывается над жизнью, а безотчетно радуется. Это какое-то простодушие чувства, какой-то первобытный праздничный взгляд на явления жизни, свойственный первоначальной эпохе человеческого сознания».[28] Характеристике этой нельзя придавать значения всеобъемлющего для поэзии Фета, да и давалась она в 1856 г., т. е. относится к ее первому периоду, но именно ощущением жизни, о котором говорит Боткин, Фет и близок толстовскому эпосу и Некрасову, автору поэм начала 60-х гг.

Но для того чтобы создать эпическое произведение (которое всегда народно) в новых условиях, на новой основе, нужно было решать проблему народного характера. В отличие от Толстого и Некрасова Фет этого сделать не мог. Но Фет, выражавший ощущение жизни свежей, ненадломленной, возвращавший к основным, начальным элементам бытия, выяснявший в своей лирике первичные бесконечно малые величины, этому помогал. И в этом смысле, скажем, устанавливается связь ее не с русским романом прежде всего, а с эпосом, поэтому Фет ближе всего не лирике

[28] *Боткин В.* Соч., т. 1. СПб., 1890, с. 379.

Некрасова, а, как ни странно на первый взгляд, некрасовскому эпосу, особенно поэме «Мороз, Красный нос». Однако Фет оказался неспособен «интегрировать». Это почти никогда ему не удается ни в толстовском, ни в некрасовском смысле. Есть у Фета произведение 1858 г. на «некрасовскую» тему и с тем же, что у Некрасова, названием — «Псовая охота». Оно очень показательно для понимания пределов, которыми ограничен Фет, тем более что это и не полемическая по отношению к Некрасову апология помещичьей жизни, хотя, конечно, оно не имеет ничего общего и с откровенной сатирой у Некрасова, к тому же и разработанной в рамках литературной пародии. Некрасовские социальные обобщения для Фета принципиально неприемлемы.

Задачу «интегрирования» в 60-е гг. выполнял в русской поэзии Некрасов. Вообще к началу 60-х гг. поэзия в целом снова вступает в полосу определенного спада, и чем дальше, тем больше. Вновь ослабляется интерес к поэзии в журналистике — как по месту, которое предоставляется ей на страницах журналов, так и по характеру критических оценок. Многие поэты просто умолкают на долгие годы. Особенно характерно, может быть, почти полное молчание такого «чистого» поэта, «чистого» лирика, как Фет. И было бы поверхностным видеть причину этого лишь в резкой критике Фета на страницах демократических изданий, особенно «Русского слова» и «Искры». Еще более, может быть, ожесточенные нападки на Некрасова на страницах реакционных изданий ничуть не ослабили его поэтического напора. Кризис в поэзии захватил отнюдь не только «чистое» искусство. Во второй половине 60-х гг. его столь же ощутимо переживает и демократическая поэзия. Причина, очевидно, коренится в том, что 60-е гг. — это расцвет эпоса. Любопытно, что тяготевшие к эпосу поэты даже из лагеря «чистого» искусства интенсивно творят: так, возвращается к созданию баллад на народной основе А. К. Толстой. Но настоящего расцвета достигает лишь эпическая поэзия Некрасова. В 60-е гг. пробудившаяся, тронувшаяся с места крестьянская страна, не растерявшая еще, однако, нравственных и эстетических устоев, сложившихся в условиях патриархальной жизни, и определила возможность удивительно органичного слияния социально-аналитического элемента с устной народной поэзией, которое мы находим в поэзии Некрасова этой поры. Именно в 60-е гг. создается лучшее из некрасовского эпоса — «Коробейники», «Мороз, Красный нос», начинается работа над «Кому на Руси жить хорошо». Собственно, и большинство его стихотворений возникает на эпической же основе. Таковы его «Песни». Да и о жанре таких стихотворений, как, например, «Железная дорога», до сих пор спорят: не поэма ли это? Эпическое поэмное творчество Некрасова увенчивает «поэтическую» эпоху середины века и заканчивает ее.

Н. А. НЕКРАСОВ

1

Николай Алексеевич Некрасов (1821—1877) занимает особое место в истории русской литературы и резко выделяется среди писателей-гуманистов второй половины XIX в. Его поэзия, бесспорно, связана множеством нитей с предшествующим литературным развитием и с творчеством великих современников — с Тургеневым, Фетом, Тютчевым, Достоевским, Толстым.[1] При всех личных разногласиях, при всех идейных противоречиях, разделявших Некрасова и этих писателей, все они были участниками единого литературного процесса, служили своим пером народу и находились в многообразной, сложной творческой зависимости друг от друга. И в то же время очевидно исключительное своеобразие Некрасова. Он не только сочувствовал народу, он отождествлял себя с ним, с крестьянской Россией, говорил от ее имени и ее языком. Он стал выразителем пробуждавшегося самосознания народных масс, и это определило идейные и художественные особенности его творчества и его поэзии.

Некрасов решительно отрекся от породившей его поместной среды, с гневом и проклятием осудил прошлое своего дворянского рода. «Хлеб полей, возделанных рабами, Нейдет мне впрок», — заявил он в стихотворении 1855 г. А в конце жизни он продиктовал слова, в которых высказал ту же мысль: «Судьбе угодно было, что я пользовался крепостным хлебом только до 16 лет, далее я не только никогда не владел крепостными, но, будучи наследником своих отцов ‹...› не был ни одного дня даже владельцем клочка родовой земли...».[2]

---

[1] В последние годы появились исследования, в которых определены глубокие творческие связи Некрасова с его современниками. См.: Н. А. Некрасов и русская литература. М., 1971.

[2] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем, т. 12. М., 1953, с. 19. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

С юных лет для него началась трудовая жизнь — жизнь разночинца-бедняка, голодного литератора, столкнувшегося лицом к лицу с неприглядной действительностью. Впечатления ранних лет в той или иной мере окрасили первый период творческой деятельности Некрасова — период ученичества, начавшийся по сути дела еще в те дни, когда 16-летний ярославский гимназист стал записывать первые свои стихи в домашнюю тетрадку. Затем последовали годы непрерывного труда над прозой, стихами, водевилями, публицистикой, критикой («Господи, сколько я работал! ..») — вплоть до середины 40-х гг., когда появились стихи («В дороге» и др.), положившие начало второму и главному периоду творчества Некрасова. В его лирических стихах, поэмах и сатирах нашла выражение историческая эпоха подъема революционно-разночинского движения, крушения феодально-крепостнических устоев, подготовки буржуазно-демократической революции в России, эпоха утверждения личности «нового человека», борца и деятеля, носителя новых эстетических и нравственных идеалов. Как поэт и журналист, как редактор лучших русских журналов XIX в. Некрасов почти четыре десятилетия стоял в самом центре сложного переплетения общественных сил своего времени.

Ранние стихи и проза, еще незрелые, отмеченные романтической подражательностью, во многом подготовили дальнейшее, необычайно целеустремленное развитие некрасовского реалистического метода. Немалую роль в этом процессе сыграл Белинский, наложивший отпечаток на самое направление и всю творческую судьбу поэта, — в этой судьбе не было резких перемен, крутых идейных поворотов, пересмотра однажды избранных идеалов.

Даже самые ранние его стихи (сборник «Мечты и звуки», 1840), вызвавшие отрицательный отзыв Белинского, при всей своей незрелости позволяют заметить, что уже в те годы он искал свою тему, прикасался к серьезным вопросам. Так, стихотворение «Жизнь» содержит упреки обществу в «бездейственной лени»; стихотворение «Тот не поэт...» обнаруживает верное и широкое понимание цели и смысла поэзии; в «Пире ведьмы» слышны отголоски народных мотивов; в некоторых ранних стихах уже заметны будущие «некрасовские» размеры. У Белинского, при всей суровости его мнения, были основания упомянуть в рецензии на сборник «Мечты и звуки» о стихах, «вышедших из души» и обнаруженных им «в куче рифмованных строчек».

Однако неудача поэтического дебюта была очевидна. Осознав это, Некрасов попробовал взяться за прозу. В его ранних повестях и рассказах отразился жизненный опыт начинающего автора и его первые петербургские впечатления. Здесь действуют молодые люди из разночинцев, голодные поэты, ютящиеся в углах и подвалах, забитые нуждой чиновники, бедные девушки, обманутые столичными хлыщами, ростовщики, опутывающие своими сетями бедняков... При всем художественном несовершенстве

ранняя некрасовская проза явно примыкала к реалистической школе 40-х гг., во главе которой стояли Белинский и Гоголь. Автор «Шинели» дал русской литературе столь нужную ей в те годы гуманистическую тему «маленького человека», а в «Невском проспекте» утвердил тему большого города с его контрастами бедности и богатства. Некрасов, как и другие писатели 40-х гг., развивая гоголевскую традицию, обратился к изображению «низов» общества и к таким сторонам жизни, какие еще недавно считались недостойными искусства. Лучшие страницы его рассказов окрашены отчетливо выраженной социальной тенденцией, стремлением овладеть принципами реалистического изображения жизни действительной. Без рассказов и повестей Некрасова 40-х гг. нельзя представить себе полную картину художественной прозы гоголевского направления — так называемой «натуральной школы». Вот почему они заслуживают серьезного внимания.

Особое место в опытах Некрасова ранних лет занимает роман из современной жизни, известный теперь под названием «Жизнь и похождения Тихона Тростникова». Начатый в 1843 г., он создавался на пороге творческой зрелости, что сказалось и в его стиле и в самом содержании. Некоторые страницы романа написаны неопытной рукой и хранят следы непреодоленных романтических увлечений, другие же написаны гораздо более уверенно, в них дана острая и выразительная характеристика городского «дна», мира нищеты и порока. Это относится прежде всего к главе «Петербургские углы», представляющей собой по сути дела самостоятельную повесть очеркового характера, одно из лучших произведений «натуральной школы». Именно эту повесть Некрасов счел возможным напечатать отдельно (в альманахе «Физиология Петербурга», 1845), а Белинский не поскупился на похвалы, указав (в рецензии на альманах), что зарисовки Некрасова «отличаются необыкновенною наблюдательностью и необыкновенным мастерством...». И далее критик продолжал: «Это живая картина особого мира жизни, который не всем известен, но тем не менее существует, — картина, проникнутая мыслию».[3]

Сам Некрасов, весьма требовательный к себе, почти не перепечатывал своих ранних произведений и особенно сурово относился к прозе, допуская лишь немногие исключения. Он нашел нужным даже специально предупредить будущих издателей и читателей: «Прозы моей надо касаться осторожно. Я писал из хлеба много дряни, особенно повести мои, даже поздние, очень плохи — просто глупы; возобновления их не желаю, исключая „Петербургские углы“ <...> и, разве, „Тонкий человек“» (XII, 24). Позднее Некрасов твердо осознал, что работа над прозой явилась

---

[3] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 9. М., 1955, с. 51.

одним из стимулов, способствовавших его утверждению на позициях реализма.

Так, водевили молодого Некрасова, несколько сезонов шедшие на сцене Александринского театра, явно выделялись среди других произведений этого наиболее условного из всех видов комедии, где господствовали банальные сюжеты, традиционная путаница, незамысловатые остроты и куплеты. В одном из некрасовских водевилей возник образ обездоленного чиновника, «маленького человека» («Феоклист Онуфрич Боб...»); в другом прозвучала мысль о высоком призвании журналиста, литератора («Утро в редакции»); в третьем молодой автор, остроумно использовав излюбленный водевильный прием переодевания, взял под защиту благородную профессию служителя сцены («Актер»); наконец, в последнем своем водевиле он вывел на подмостки фигуру алчного скряги («Петербургский ростовщик»), необычную для легковесных и бессодержательных пьес, к которым был приучен зритель Александринки.

Очевидно, что в условные рамки водевиля уже не могли уложиться ставшие гораздо более глубокими представления автора об окружающей жизни и об искусстве. Обнаружились новые стороны его дарования — склонность к сатире, критическому осмеянию пороков. К тому же жизнь ставила перед ним все более сложные задачи, непосильные для водевиля. Вот почему ему вскоре пришлось навсегда расстаться с этим жанром. Начинался процесс осознания Некрасовым себя как художника.

Много важного заключает в себе и критическая деятельность Некрасова, начавшаяся очень рано, в 1841 г., в изданиях Ф. А. Кони «Пантеон» и «Литературная газета» и уже на первых порах носившая антибулгаринский характер. В рецензиях, критических фельетонах и театральных обозрениях молодой литератор вел непринужденный разговор с читателем; в свободной манере, часто прибегая к ироническим интонациям, рассказывал о пьесах и спектаклях, высмеивал псевдоисторические повести, казенный лжепатриотизм и реакционно-охранительное направление в литературе. Критический памфлет, который Некрасов посвятил драматургии Н. А. Полевого (1842—1843), имел целью показать, что ложные идеи, предвзятость и угодничество не могут быть основой искусства, лишают его правды и приводят к сухой риторике.

Столь же серьезным было выступление Некрасова в 1843 г. по поводу «Очерков русских нравов» Ф. В. Булгарина (в «Отечественных записках», где критику вел Белинский); он стремился развенчать продажного журналиста, создать у читателей представление о художественной беспомощности литературного направления, противостоящего «натуральной школе». Эту важную тенденцию острых критических выступлений Некрасова не мог не оценить Белинский. Спустя несколько лет он вспомнил об этом в письме к К. Д. Кавелину: «...Некрасов — это талант,

да еще какой! Я помню, кажется, в 42 или 43 году он написал в „Отечественных записках" разбор какого-то булгаринского изделия с такой злостью, ядовитостию, с таким мастерством — что читать наслажденье и удивленье».[4]

Некрасов-критик, защищавший принципы «натуральной школы», с первых же шагов явился активным союзником Белинского. Эта сторона деятельности Некрасова, как и работа над «петербургской» прозой, послужила одной из необходимых ступеней, подготовивших новый период его творчества. С большой точностью он сам определил эту ступень как «поворот к правде». В конце жизни, в одной из своих автобиографий, вспоминая 40-е гг., Некрасов сделал такую конспективную запись: «Поворот к правде, явившийся отчасти от писания прозой, критических статей Белинского, Боткина, Анненкова и др.» (XII, 23—24). Подразумевался переход от неопытности к зрелости, от ученичества к мастерству и — главное — стремление к правде в искусстве, осознание правды как подлинной основы художественного творчества.

2

Становление Некрасова-поэта в 40-е гг. определяется во многом его связью с кругами петербургской разночинной интеллигенции, с прогрессивной печатью, что вскоре с неизбежностью привело его в кружок «Отечественных записок» и Белинского. Стихийный демократизм, присущий Некрасову, уже в эти годы соединился с отвращением к крепостничеству, с ненавистью к привилегированным слоям общества, чиновно-дворянской знати. Этим объясняется преобладание критического и сатирического начала даже в стихах, предшествующих «повороту к правде». Склонность к сатире в дальнейшем оказалась важнейшей особенностью некрасовского дарования, совпадающей с главным направлением его творчества. И знаменательно, что, овладев всеми жанрами поэзии, создав проникновенные лирические стихи и большие эпические поэмы, он никогда не забывал сатиры — пафосом обличения, критического осмеяния у него порой окрашены самые неожиданные темы и сюжеты, на первый взгляд, казалось бы, не заключающие в себе ничего сатирического. Впрочем, жанры у зрелого Некрасова часто условны и с трудом поддаются привычной классификации.

Белинский, умевший безошибочно определять таланты, быстро понял, что человек, прошедший через суровые жизненные испытания, наделенный таким умом и такой энергией, как Некрасов, может много сделать для отечественной литературы. Критик первым угадал его истинное призвание; он полюбил Некрасова «за его резкий, несколько ожесточенный ум, за те страдания,

---

[4] Там же, т. 12. М., 1956, с. 456.

которые он испытал так рано, добиваясь куска насущного хлеба, и за тот смелый практический взгляд, не по летам, который вынес он из своей труженической и страдальческой жизни...».[5]

Общение с Белинским сыграло решающую роль в духовном развитии Некрасова.

Думы о положении народа, утверждение гуманизма как мировоззрения, лозунги Великой французской революции о равенстве, братстве и свободе — все это не могло не оказать влияния на образ мыслей Некрасова и его поэзию. Это осветило новым светом представления о жизни, сложившиеся в душе будущего поэта еще в юные годы, когда мир социальной несправедливости обступил его со всех сторон, когда ему пришлось увидеть и деспотизм крепостников, и нищету деревни, и тяжкий труд бурлаков на Волге, и каторжников в кандалах, бредущих по большой дороге...

Влияние Белинского способствовало утверждению основ гражданственности в поэзии Некрасова. Идеи утопического социализма сказались в его искреннем сочувствии городским труженикам, в его интересе к «женской доле», в его «социалистической ненависти» (слова Герцена) к «капиталу», в его умении подмечать резкость социальных контрастов большого города. Все это подтверждают некрасовские стихи середины 40-х гг.

Стихотворение «Чиновник» (1844) хронологически относится еще к первому периоду деятельности Некрасова. Однако в нем дан вполне реалистический портрет «среднего» петербургского чиновника. Он самодоволен и труслив, рвется к новым чинам и степеням, ненавидит и боится сатириков-разоблачителей:

Зато, когда являлася сатира,
Где автор — тунеядец и нахал —
Честь общества и украшенье мира,
Чиновников, за взятки порицал, —
Свирепствовал он, не жалея груди,
Дивился, как допущена в печать,
И как благонамеренные люди
Не совестятся видеть и читать.
С досады пил (сильна была досада!)
В удвоенном количестве чихирь
И говорил, что авторов бы надо
За дерзости подобные — в Сибирь!..

(I, 198)

В последних строчках можно видеть прямой намек на Гоголя и постановку комедии «Ревизор» («видеть и читать»). Иронически и язвительно рисуя отталкивающий образ типичного чиновника средней руки, Некрасов был вполне в курсе общественных настроений тех лет. Важно его стремление поддержать Гоголя, вступиться за его честь. Большая сатира «Новости» (1845), которую сам автор определил как «газетный фельетон»,

[5] *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. М., 1950, с. 248.

содержит еще более резкие зарисовки столичной жизни, показывает пошлые нравы верхних слоев общества:

О, скучен день и долог вечер наш!
Однообразны месяцы и годы,
Обеды, карты, дребезжанье чаш,
Визиты, поздравленья и разводы —
Вот наша жизнь. Ее постылый шум
С привычным равнодушьем ухо внемлет,
И в действии пустом кипящий ум
Суров и сух, а сердце глухо дремлет.

(I, 202)

Здесь в описание уже вмешивается автор, его голос особенно ясно слышим в последних трех строках, он осуждает себя за равнодушие и бездействие, а чтобы усилить впечатление, даже ссылается на Пушкина, почти цитируя известные слова (из романа «Евгений Онегин») о современном герое «с его озлобленным умом, кипящим в действии пустом». Кстати, обычно не обращают внимания на то, что тема самообличения, недовольства собой, характерная для зрелого Некрасова, заметно дает о себе знать еще в ранние годы. В стихотворении, которое начинается строкой «Стишки! стишки! давно ль и я был гений?» (1845), выражена горькая насмешка над бесплодностью мечтаний «избранников небес», прежних романтических поэтов, гордо и наивно веривших в свое высокое призванье:

...мы пели, пели
И песнями пересоздать умы,
Перевернуть действительность хотели
. . . .
А между тем действительность была
По-прежнему безвыходно пошла,
Не убыло ни горя, ни пороков —
Смешон и дик был петушиный бой
Непонимающих толпы пророков
С невнемлющей пророчествам толпой!

(I, 200)

Автор причисляет и себя к тем «пророкам», которые не нашли реальных путей воздействия на «толпу». Образ «толпы» здесь носит еще условный характер, традиционный для русской поэзии; позднее он станет у Некрасова более определенным, освободится от известной нейтральности, а в одном из самых драматических стихотворений — «Зачем меня на части рвете...» (1867) — приобретет резкий эпитет: «остервенелая толпа». Пока же Некрасов, сурово осудив прежние иллюзии, ищет новые предметы для сатирических обличений, новые поэтические приемы и средства выражения своих замыслов. Эти средства становятся все более разнообразными, темы, взятые из гущи жизни, — все более глубокими и неожиданными, непривычными для отечественной поэзии. Так, в 1845 г. появляются остро сатирическая «Современная ода», где показано, как нечистыми путями добывается богатство; пародийная «Колыбельная песня» — стихотворный памфлет

на николаевское чиновничество; драматическая исповедь «Пьяница»; волнующий рассказ о нравственном возрождении женщины («Когда из мрака заблужденья...»).

Все эти стихи имели шумный успех в кружке Белинского, где каждое из них становилось своего рода событием: их рассматривали как поэтические документы «натуральной школы». Особенно ценили стихи, в которых подлинная художественность соединялась с передовой социальной мыслью. «Его теперешние стихотворения тем выше, — писал Белинский в 1847 г. о Некрасове, — что он, при своем замечательном таланте, внес в них и мысль сознательную, и лучшую часть самого себя».[6] Слова критика относились не только к перечисленным «городским» стихам, но и к стихам на темы крестьянской жизни. Это прежде всего «В дороге» (1845) — печальная повесть о драматической судьбе деревенской девушки, загубленной господами, — первое антикрепостническое стихотворение Некрасова. Это рассказы в стихах «Огородник» (1846) и «Тройка» (1846), ставшие народными песнями.

Чтобы оценить смысл и значение этих некрасовских стихов о деревне, надо вспомнить, что они появились раньше, чем «Записки охотника» Тургенева или «Антон Горемыка» Григоровича. Некрасов прокладывал дорогу этим первым книгам о крепостном крестьянстве. Тем более велика историческая роль такого стихотворения как «Родина» (1846). Его не с чем сравнить в русской «антидворянской» поэзии XIX в., ибо никто, кроме Некрасова, не сказал таких жгучих слов, обличающих бесчеловечность крепостного быта, никто не вынес столь сурового приговора помещичьему укладу. Это кровью написанное отречение от прошлого своего рода, и вместе с тем это первая из лирических исповедей Некрасова, его открытое «признание в ненависти».

Не только «Родина», но и другие стихи 40-х гг., в которых с непривычной резкостью обнажалась правда жизни, показали, что в литературу вошел большой поэт-реалист, лирик, открывший новые принципы изображения человеческих характеров и судеб в тесной связи с социальной действительностью. Ему суждено было сыграть решающую роль в историческом повороте русской литературы к подлинной жизни народа, прежде всего крестьянства. Ему предстояло, отбросив традиционные понятия о границах поэзии, смело ввести в нее темы и сюжеты, считавшиеся до тех пор непоэтическими.

Пора зрелости, в которую вступил теперь Некрасов, ознаменовалась его деятельным участием в передовом литературном движении — полной поддержкой реалистического направления, вдохновлявшегося идейной борьбой и критической работой Белинского. Не только в полемических статьях и рецензиях, но и в стихах Некрасов нападал на реакционную печать, на Булгарина. Ему удалось напечатать острую эпиграмму «Он у нас осьмое

---

[6] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 12, с. 456.

чудо. . .», в которой легко было угадать портрет продажного литератора и доносчика.

С другой стороны, Некрасов поддерживал Белинского в борьбе со славянофилами. Известна его заметка, или анекдот, под названием «Славянофил» (1846), где язвительно высмеян К. С. Аксаков. Еще более важно выступление Некрасова, пародирующее стихотворные памфлеты Н. М. Языкова («К не нашим» и др.), направленные против демократических кругов с обвинением их в недостатке патриотизма; в стихах «Послание к другу (из-за границы)» (1845) Некрасов отвел эти обвинения, остроумно осмеяв самые уязвимые стороны славянофильской доктрины; к тому же он воспроизвел характерные лексические особенности стихов Языкова, т. е. создал настоящую литературную пародию, умело использовав заложенные в этом жанре сатирические возможности.

С Белинским связано и начало издательской деятельности Некрасова. Именно в середине 40-х гг., отвечая назревшей общественной потребности, а также задачам литературной борьбы, он подготовил и выпустил несколько литературных альманахов, сыгравших большую роль в становлении «натуральной школы»; это были два выпуска «Физиологии Петербурга» (1844—1845), альманах «Первое апреля» (1846) и «Петербургский сборник» (1846). Некрасов сумел привлечь к участию в своих изданиях лучших молодых писателей. «Физиологические» очерки, освещавшие с демократических позиций разные стороны петербургского быта, дали Д. В. Григорович, В. И. Даль, И. И. Панаев, Е. П. Гребенка и сам Некрасов. Среди участников некрасовских изданий — автор «Бедных людей», а также И. С. Тургенев и А. И. Герцен. Статьи Белинского и несколько стихотворений Некрасова, дополняя целостный по замыслу облик этих изданий, придавали им открыто программный и резко полемический характер. Недаром булгаринская пресса встретила альманахи Некрасова «криками озлобленья».

Альманахи заметно укрепили позиции нового направления и репутацию Некрасова как поэта и организатора литературных сил. Окрыленный успехом, он начал думать о более крупных издательских начинаниях. Вскоре он получил в свои руки «Современник», основанный еще Пушкиным, и здесь по-настоящему развернулось его дарование выдающегося журналиста и редактора. Вместе с Панаевым он с января 1847 г. начал выпускать журнал, которому суждено было сыграть огромную роль в судьбах русской литературы, критики, общественной мысли XIX в. Некрасов создал журнал энциклопедического типа. Его заслуги единодушно отмечали современники — и друзья, и недруги. Один из них указал на главную особенность Некрасова-редактора: широко понимая задачи литературы и журналистики, обладая необходимым в те времена практицизмом, он, однако, не был предпринимателем или прожектером (в духе Краевского), а строил успех журнала прежде всего на идеях и талантах.

Подобно Белинскому, он оказался великим открывателем талантов. На страницах «Современника» прославились имена Тургенева, Гончарова, Герцена, Огарева, Григоровича; здесь печатались Островский, Салтыков-Щедрин, Г. Успенский. Некрасов ввел в русскую литературу Достоевского и Толстого. Он же открыл двери «Современника» для Чернышевского и Добролюбова, вскоре сделав их идейными руководителями журнала. Своим авторитетом и опытом он обеспечил им возможность относительно свободного — в условиях цензуры — выражения своих мыслей. Эту заслугу Некрасова высоко ценил Чернышевский, в конце жизни писавший: «Только благодаря его великому уму, высокому благородству души и бестрепетной твердости характера я имел возможность писать, как я писал».[7]

Словом, Некрасов сумел сделать «Современник» не только центром, вокруг которого объединились наиболее значительные писательские имена, но и трибуной передовой литературно-общественной мысли. А. Н. Пыпин, близко стоявший к редакции журнала, свидетельствовал: «...здесь собрались самые лучшие силы тогдашней литературы — притом не в случайной встрече по журнальным делам <...> а в сознательном единении, которое внушалось общими литературными взглядами и задачами, сродством художественного вкуса и взаимной оценкой...».[8] Это единство взглядов, вкусов и мнений, о котором говорит Пыпин, могло осуществляться только на основе принципиальной идейной позиции, которую занимали Некрасов и его ближайшие соратники. Главных деятелей «Современника» объединяли ненависть к крепостному праву и всем его порождениям, отрицание самодержавного режима, утверждение правды в искусстве.

3

С первых же лет издания журнала Некрасов был не только его вдохновителем и редактором, но и одним из основных авторов. Он печатал здесь стихи, прозу, критику. Еще в «Родине» Белинский отметил, по воспоминанию самого Некрасова, «зарождение слов и мыслей», получивших развитие в позднейших стихах. И действительно, в первых же номерах «Современника» появились новые стихи, содержавшие наиболее характерные для Некрасова мотивы, глубоко им выстраданные. Прежде всего это «Тройка» (1846), где снова дорога, снова ямщик, но в центре уже не рассказ ямщика о погибшей жизни (как в стихотворении «В дороге»), а мысли поэта о печальном будущем сельской краса-

---

[7] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 15. М., 1950, с. 793.

[8] *Пыпин А. Н.* Н. А. Некрасов. СПб., 1905, с. 10.

вицы. Если в основе прежнего стихотворения — исключительный случай (трагедия крестьянки, воспитанной в господском доме), то героиня «Тройки», написанной годом позднее, уже олицетворяет обычную судьбу крепостной женщины («От работы и черной, и трудной Отцветешь, не успевши расцвесть»). Мысль о женской доле навсегда останется в поэзии Некрасова. Он будет возвращаться к этой теме и в лирике, и в сатире, и во всех поэмах (кроме сатирических). Позднее он скажет об этом: «Доля ты! Русская долюшка женская!», — указав тем самым на специфически национальный характер темы. При этом он видел разные ее аспекты, в том числе и тот, что отразился в сатирически окрашенном стихотворении «Женщина, каких много» (1845): речь шла здесь о совсем иной судьбе — о судьбе женщины из поместной среды.

Вслед за «Тройкой» в «Современнике» появились небольшая антикрепостническая поэма «Псовая охота» (1846) и сатира «Нравственный человек» (1847). Первая из них — картина язвительно осмеянной помещичьей охоты с ее необузданным разгулом и жестокостью, страница крепостного быта, воспроизведенная точно и правдиво во всех деталях, с указанием на вражду крестьян к помещику и страх перед ним. Вторая — портрет чудовищного лицемера и благонамеренного ханжи; «нравственный человек» губит своих ближних, прикрываясь маской добродетели и фальшивой порядочности, убеждая себя и других в своей правоте: «Живя согласно с строгою моралью, Я никому не сделал в жизни зла». Среди его жертв — крестьянин, ставший поваром и имевший «званью неприличное пристрастье» читать и рассуждать, доведенный до самоубийства. Тема приниженного положения крестьянства (в ее чисто некрасовском варианте — трагедия крепостного интеллигента) появляется даже в этом «городском» стихотворении, как бы продолжающем более раннюю «Современную оду»; и там, и тут обличение лицемера усилено с помощью остроиронического приема: мнимое восхваление мнимых добродетелей («И червонцы твои не украдены У сирот беззащитных и вдов» — «Современная ода»).

В 1847 г. написано главное из ранних «городских» стихотворений Некрасова — «Еду ли ночью по улице темной...», где сконцентрированы характерные мотивы некрасовской «городской» поэзии: безысходное горе «маленьких людей», беззащитность бедняков и — снова — трагическая участь женщины. Тема стихотворения была новостью для отечественной поэзии; неожиданным и вместе с тем глубоко жизненным был его сюжет, во многом основанный на впечатлениях бездомной юности автора; непривычным был самый стих этой маленькой поэмы, певучий и протяжный, излюбленный некрасовский размер — трехсложный дактиль, отмеченный долготой ударяемых гласных звуков. С волнением встретили «Еду ли ночью...» в кружке Белинского. Тургенев писал 14 (26) ноября 1847 г.: «Скажите от меня Некрасову, что

его стихотворение ‹...› меня совершенно с ума свело».[9] Позднее Чернышевский отмечал: «Оно первое показало: Россия приобретает великого поэта».[10]

Стихи, появившиеся в первых номерах журнала, носили программный характер, ибо возвещали начало новой эпохи в развитии русской лирики. Это понимали в кружке «Современника». К программным стихам там по праву относили и собственно любовную лирику Некрасова. Тогда же появилось стихотворение «Если мучимый страстью мятежной...» (1847), открывшее собой так называемый «панаевский цикл»; его особенности можно обнаружить уже в этом первом стихотворении — непосредственность, даже резкость выражения чувства, подчеркнутая открытость признаний, мольба о прощении; и за всем этим — ощущение подлинности любовной драмы, в основе которой — вера в силу чувства, уважение к человеческому достоинству женщины.

Первые же зрелые стихи второй половины 40-х гг., сочетающие сатирическое, публицистическое и лирическое начала, показали, что уже в то время Некрасов добился больших успехов в создании глубоко современной поэзии, насыщенной острой социальной проблематикой, поэзии новаторской по самой своей сути.

4

В годы «мрачного семилетия» (1848—1855) правительство Николая I, напуганное революционными событиями во Франции, начало преследовать передовую журналистику и литературу, усердно искореняя «крамолу». Редактор «Современника» в это трудное время сумел ценой огромных усилий, в постоянной борьбе с цензурой сохранить репутацию журнала, хотя страницы его заметно потускнели. Сам Некрасов почти не печатал стихов; подверглись запрещению переводные романы, особенно французские. Ходили слухи о предстоящем запрещении журнала. Впечатление безнадежности усилила смерть Белинского, а также отъезд за границу Герцена. В этих условиях вести журнал было почти невозможно, и если он еще существовал, если в какой-то мере сохранял свои принципы и направление, то исключительно благодаря огромной энергии и твердой воле его редактора.

Чтобы поддержать «Современник», Некрасов задумал написать — вместе с А. Я. Панаевой — большой роман «с продолжением». По мере углубления работы над ним он все серьезнее относился к первоначальному замыслу, все больше расширял его. Своему соавтору он поручил заботы о любовном сюжете, сам же написал выразительные, в духе «натуральной школы» страницы,

---

[9] *Тургенев И. С.* Собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 1. М.—Л., 1961, с. 264.

[10] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 15, с. 210.

в которых представил жизнь петербургских низов, контрасты бедности и богатства, губительную власть денег, паразитизм привилегированных слоев. Несмотря на письменные заверения, данные по требованию цензуры, о том, что содержание романа «Три страны света» (1848—1849) будет вполне благонадежно и что роман увенчается «счастливой развязкой», Некрасов от главы к главе усиливал его социально-критическую тенденцию. Он показывал жизнь разных слоев общества и, описывая странствия своего героя Каютина, развертывал перед читателями картины народного быта — трудовую жизнь волжских пристаней, астраханских промыслов, северных экспедиций. Он воспел талантливого и смелого русского человека, дав понять, что только его свободный труд может покорить моря, леса и недра земные. Устами своего героя автор выразил в романе преклонение перед крестьянством, перед силой народного характера. Тем самым окончательно прояснилась общественная позиция Некрасова в эти годы. А отношение его к крепостной деревне наглядно сказалось в главе «Деревенская скука», где действуют скучающий помещик и крепостной мальчик-слуга. Эта глава-диалог, мастерски отделанная, принадлежит к лучшим страницам некрасовской прозы (переделана в пьесу и в 1856 г. опубликована под названием «Осенняя скука»).

Значение романа еще и в том, что Некрасов, проявив большую социальную зоркость, затронул в нем тему дворянского либерализма, осудив его как характерную черту времени. Эта тема позднее, став более актуальной, нашла развитие не только в творчестве самого Некрасова (образ Агарина в поэме «Саша»), но и вообще в литературе середины XIX в.

Второй роман, написанный в эти годы Некрасовым совместно с Панаевой, — «Мертвое озеро» (1851) — также проникнут демократической тенденцией. В нем достоверно обрисованы театральный быт и бесправное положение провинциальных актрис, показаны противоречия между «хозяевами жизни» и их жертвами. Подчеркнутое внимание к «женскому вопросу» придавало актуальность роману и делало его заметным явлением прозы «натуральной школы». Однако налет мелодраматизма, заметный во многих главах, и другие художественные недостатки показывают, что доля участия Некрасова в написании «Мертвого озера» была значительно меньше, чем в работе над предыдущим романом.

Как ни сложно было положение передовой литературы и журналистики в годы «мрачного семилетия», Некрасов и в это время не сложил оружия. Он искал путей обхода цензуры, готовил разные материалы для журнала, писал стихи и поддерживал этой кипучей деятельностью дух своих сотрудников, нередко впадавших в уныние. В его стихах, естественно, не могла найти прямого отражения политическая атмосфера того времени, гнет николаевской реакции. Сатира теперь отошла на дальний план, уступив место — ненадолго — другим видам поэтического творчества:

любовной лирике («панаевский цикл»), беглым зарисовкам уличной жизни (цикл «На улице»), размышлениям о смысле и назначении собственного творчества.

В конце 40-х—начале 50-х гг. написаны стихотворения «Поражена потерей невозвратной...», «Когда горит в твоей крови...», «Так это шутка...», «Да, наша жизнь текла мятежно...», «Я не люблю иронии твоей...», «Мы с тобой бестолковые люди...»; им предшествовало «Если мучимый страстью мятежной...» (1847), о котором уже говорилось. Эти стихи, навеянные отношениями с Панаевой, образуют как бы единый лирический дневник, запечатлевший все оттенки чувств поэта или, лучше сказать, лирического героя. Сила этих стихов — в реалистической конкретности переживания, в стремлении правдиво и точно передать сложный процесс душевной жизни, отталкиваясь от традиционной ханжеской морали. Отсюда — напряженный драматизм этой бурной лирической исповеди, свежесть и выразительность поэтической речи, свободное использование богатых возможностей прозаизированного стиха.

Известно, что некрасовские «пьесы без тенденции» высоко ценил Чернышевский: они «буквально заставляют меня рыдать».[11] Чернышевский, а затем и Добролюбов видели в Некрасове не только социального, гражданского поэта, но и «поэта сердца», лирика, сумевшего найти новые слова для выражения лучших человеческих чувств. Ему удалось передать особенности психологии «новых людей», вот почему некрасовская «поэзия сердца» заставляла рыдать такого человека, как Чернышевский: она выражала его собственное мироощущение. Речь шла о новом отношении к женщине, об уважении ее прав, о неподдельности чувства, о признании равенства между любящими.

Некрасов открыл новую главу в истории русской лирической поэзии. И в то же время несомненно, что его лирика (не только «панаевского цикла») крепкими нитями связана с классической традицией, она унаследовала пушкинскую ясность выражения мысли, а порой и пушкинскую стилистику. Это отмечали уже современники поэта. Например, Тургенев не раз вспоминал Пушкина в своих отзывах о стихах Некрасова («Стихи твои <...> просто пушкински хороши...»).[12] А от них протянулась нить к поэзии XX в., к трагической лирике А. Блока.

Примерно к тому же времени относится еще один некрасовский цикл, он озаглавлен «На улице» (1850) и содержит четыре небольших — как бы для газетной хроники — зарисовки уличных впечатлений. Оборванный бедняк, укравший калач; старики-родители, провожающие сына-рекрута; солдат с детским гробиком под мышкой; «Ванька-дуралей», мечтавший о седоке побогаче, — вот и все. Но каждая из этих сцен наводит на горькие размыш-

---

[11] Там же, т. 14. М., 1949, с. 322.

[12] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 2. М.—Л., 1961, с. 295.

ления. И строка «Мерещится мне всюду драма», завершающая последнюю сцену, усиливает тягостное впечатление, она звучит как эпилог и в то же время как эпиграф ко всем последующим «городским» стихам Некрасова, занявшим столь важное место в его творчестве конца 50-х—начала 60-х гг. (цикл «О погоде»).

Вскоре после раннего цикла «На улице» написано стихотворение «За городом» (1852) — своего рода продолжение (вернее антитеза) «городской» темы. Отсюда берет начало излюбленный некрасовский мотив обращения к природе, к ее целительной силе. Позднее Некрасов не раз напишет об умиротворяющем воздействии природы на его тревожную и усталую душу («Мать-природа! иду к тебе снова...»). Мысль стихотворения «За городом» иная: единственной отрадой, которую нельзя отнять у городских бедняков, лишенных «довольства и свободы», остается только соприкосновение с природой.

Забыта тяжкая, гнетущая работа,
Докучной бедности бессменная забота, —
И сердцу весело... И лучше поскорей
Судьбе воздать хвалу, что в нищете своей,
Лишенные даров довольства и свободы,
Мы живо чувствуем сокровища природы,
Которых сильные и сытые земли
Отнять у бедняков голодных не могли...

(I, 79)

В то же время в начале 50-х гг. проявилось настойчивое стремление Некрасова осмыслить, образно осознать сущность своей поэзии. Правда, еще в стихотворении «Вчерашний день, часу в шестом...» он с большой силой запечатлел трагический облик своей музы, сравнив ее судьбу с судьбой гибнущей под ударами кнута крестьянской женщины (эти восемь строк — одно из самых значительных стихотворений Некрасова — принято датировать 1848 годом, хотя достаточно твердых оснований для такой датировки нет).

Устойчивое внимание к проблеме назначения поэзии, смысла искусства начинается у Некрасова со стихотворения «Блажен незлобивый поэт...» (1852). Откликаясь на смерть Гоголя, он создал стихи о судьбе сатирика в обществе, о разной участи двух писателей — того, кто льстит людям, скрывая от них темные стороны жизни, и того, кто дерзнет сказать им суровую правду, кто вызовет наружу всю «страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь». Эта мысль Гоголя, выраженная в седьмой главе «Мертвых душ», была близка Некрасову, и он воплотил ее в своем стихотворении, как бы впитавшем энергию лермонтовского «железного стиха», облитого «горечью и злостью». Приверженцу «спокойного» искусства, живущему «без печали и гнева», он противопоставил «благородный гений» сатирика и обличителя, вооруженного «карающей лирой». Поэт знал, как труден его путь:

Его преследуют хулы:
Он ловит звуки одобренья
Не в сладком ропоте хвалы,
А в диких криках озлобленья.
. . . .
Со всех сторон его клянут
И, только труп его увидя,
Как много сделал он, поймут,
И как любил он — ненавидя!

(I, 66)

Некрасовская формула «любовь—ненависть» в сжатом виде заключала в себе одну из главных нравственных проблем, стоявших перед русскими передовыми деятелями в пору усилившейся борьбы против крепостничества и самодержавия. Они могли тогда выразить свою любовь к народу только «враждебным словом отрицанья». Истинно любить народ — значило питать ненависть к его поработителям, жить печалью и гневом. Некрасов часто возвращался к этой теме. Стихотворение «Замолкни, муза мести и печали!» (1855) он завершил той же четкой поэтической антитезой:

То сердце не научится любить,
Которое устало ненавидеть.

(I, 158)

В письме от 22 июля 1856 г. он убеждал Л. Толстого в справедливости своей мысли: «И когда мы начнем больше злиться, тогда будем лучше, — т. е. больше будем любить — любить не себя, а свою родину...» (X, 284). Эта мысль пришлась не по вкусу литераторам либерального лагеря, над нею в печати потешался Дружинин. Зато ее сразу принял Чернышевский, давший ей обстоятельное истолкование в «Очерках гоголевского периода...».

В стихотворении «Блажен незлобивый поэт...» Некрасов создал один из манифестов реалистического и сатирического искусства, впервые на языке поэзии определил пафос гоголевской школы и нанес сильный удар защитникам «чистой эстетики». Очевидно, что эти жгучие стихи, навеянные образом Гоголя-сатирика, приблизили Некрасова к намерению создать новую поэтическую декларацию и выразить в ней сущность собственного творчества. Вот почему он тогда же в стихотворении «Муза» (1852) постарался определить особые, неповторимые черты своей музы. Она не пела ему сладкогласных песен, не учила «волшебной гармонии». Если пушкинская муза, качая колыбель поэта, «меж пелен оставила свирель», то некрасовская — «в пеленках у меня свирели не забыла». Характерно это превращение поэтических и торжественных «пелен» в обыкновенные «пеленки». Некрасов явно отталкивался от светлой и романтической музы молодого Пушкина; вот какой образ рисовался ему взамен:

В убогой хижине, пред дымною лучиной,
Согбенная трудом, убитая кручиной,

Она певала мне — и полон был тоской
И вечной жалобой напев ее простой.

(I, 61)

В ее «скорбном стоне» слышатся «проклятья, жалобы, бессильные угрозы», этой музе уже не до пленительных напевов:

Предавшись дикому и мрачному веселью,
Играла бешено моею колыбелью,
Кричала: «мщенне!» — и буйным языком
На головы врагов звала господень гром!

(I, 62)

С этих пор образ музы навсегда остался в поэзии Некрасова и превратился в один из постоянных ее мотивов. Некоторые современники не без иронии отметили, что такие понятия, как «муза», «лира», присущие романтической эстетике, вовсе не идут к земной и современной поэзии Некрасова. Однако у него было свое отношение к этим понятиям. С «музой» он обращался по-земному просто, иногда шутливо («Муза моя поджала хвост...» — из письма), иногда добродушно («Что же скажешь ты, Муза моя?»), порой с легкой укоризной («Муза! ты отступаешь от плана!»), порой патетически («Муза! С надеждой приветствуй свободу!»). Собираясь писать о театре, он без церемоний приглашает ее с собой:

Муза! нынче спектакль бенефисный,
Нам в театре пора побывать.

(II, 244)

Много позднее, в конце жизни, он просит: «Угомонись, моя муза задорная», — и именно ей признается в своей «необъятно-безмерной» любви к народу.

Вряд ли найдется поэт, у которого обращение к музе носило бы столь постоянный характер, как у Некрасова. Конечно, в этом была известная дань литературной традиции, но прежде всего — это еще один признак народности некрасовского творчества: поэт искал новых возможностей общения с аудиторией, муза становилась для него посредницей в разговоре с читателем, и он сам подтвердил это в последнем своем стихотворном обращении к музе:

Меж мной и честными сердцами
Порваться долго ты не дашь
Живому, кровному союзу!

(II, 433)

Образ музы то сливался в поэтическом сознании Некрасова с образом родины, то заключал в себе самоопределение («муза мести и печали»), то представал в виде «породистой русской крестьянки», то в нем угадывались черты любимой женщины, иногда матери, чаще же она являлась в терновом венце или в качестве «печальной спутницы печальных бедняков...».

Самое многообразие этих трансформаций указывает на то, что поэт дорожил возможностью в наиболее прямой форме открывать свою душу, обнажать движущие начала своего творчества или просто говорить о нем вслух, с небывалой до тех пор откровенностью.

Необычные черты некрасовской музы были замечены современниками. Так, А. В. Дружинин дал довольно выразительную характеристику демократичности этой музы, хотя и не обошелся без колких намеков («небрежный убор», «грубость манер»), вполне отвечавших его отрицательному отношению к народным основам некрасовской поэзии. В статье о «Стихотворениях» Некрасова (1856), оставшейся неопубликованной, Дружинин писал, что его муза «сама отдается читателю с первой минуты, без притворства и ужимок, простая и откровенная, гордая и печальная, светлая и сухая в одно время — искренняя до жесткости, прямодушная до наивности. Она не румянится, готовясь выйти к публике, даже не приводит в порядок своего небрежного убора, и очень часто, смешивая благородные чувства с грубостью манер, нравится самою своей неизысканностью».[13]

Размышления о месте и роли поэзии в обществе и — в связи с этим — о собственной музе нашли продолжение во многих стихах Некрасова середины 50-х гг. Среди них — «Чуть-чуть не говоря...», «Праздник жизни...», «Безвестен я...», «Русскому писателю». Это разные по характеру стихи, но почти все они развивают мотивы предыдущих лет. Так, осуждение «незлобивого поэта», который хочет угодить «толпе» (в стихах на смерть Гоголя), теперь стало более конкретным, оно прямо обращено к «русскому писателю» и звучит как предупреждение:

Не тщися быть толпе угодней,
Ты хочешь, поблажая ей...

(I, 401)

В черновом варианте начала стихотворения об этом было сказано еще определенней:

Не тщися быть толпе угодней,
То льстя, то поблажая ей...

(I, 504)

Ту же мысль в другом стихотворении («Праздник жизни...», 1855) Некрасов уже непосредственно соотнес с собой, со своей позицией, утверждая, что он «...поэтом, баловнем свободы, Другом лени — не был никогда». И тут же, назвав свой стих «суровым» и «неуклюжим», заявив — конечно, из полемических соображений, а не только из скромности — что в нем нет «творящего искусства», он отводит себе роль обличителя толпы, сатирика,

---

[13] Некрасовский сборник, IV. Л., 1967, с. 249.

проповедующего и ненависть, и любовь: он говорит о своем «стихе»:

Но кипит в тебе живая кровь,
Торжествует мстительное чувство,
Догорая, теплится любовь, —

Та любовь, что добрых прославляет,
Что клеймит злодея и глупца
И венком терновым наделяет
Беззащитного певца...

(I, 107)

Здесь угадывается развитие прежней мысли о поэте, вступившем на «тернистый путь», поэте, которому «нет пощады у судьбы» («Блажен незлобивый поэт...»). Сходная тема лежит и в основе стихотворения «Безвестен я...» (1855), также обращенного к своим стихам; поэт здесь снова оплакивает погибающую музу, принявшую «венец терновый». Перед нами, таким образом, вполне устойчивый образ.

Можно сделать вывод, что поэтические декларации начала 50-х гг., порой отвлеченные и не лишенные романтического оттенка, к середине десятилетия приобрели исповедальный характер, превратились в волнующие признания, пронизанные стремлением сказать читателю горячее слово о своих стихах, вооружить его автооценкой — в предвидении враждебных суждений и кривотолков. Пессимистическая окраска этих характерных для Некрасова исповедей, выраженные в них горькие мысли и чувства в большой мере связаны с мрачным настроением, с не покидавшими поэта в те годы мыслями о смерти; в прямой форме они отразились в «Последних элегиях» (1855), в стихотворении «Я сегодня так грустно настроен...» (1855), в «Несжатой полосе» (1854), с ее щемящими нотами неверия в свои силы («... не по силам работу затеял»).

5

Но не только о музе и о себе писал Некрасов в годы политической реакции. Он касался в стихах самых острых и запретных тем, надеясь, что настанет время, когда их можно будет напечатать. Вдохновенные строки стихотворения «Памяти Белинского» (1851) смогли появиться только в 1855 г. (под названием «Памяти приятеля»), в том же номере журнала, где были помещены сведения о смерти Николая I. Некрасов писал эти стихи, зная, что имя критика находится под строгим запретом. В стихотворении «Филантроп» (1853) он язвительно осмеял одну из черт времени — фальшивую благотворительность, за которой стояло полное пренебрежение к честным и обездоленным, к «маленьким людям».

Сатира «Отрывки из путевых записок графа Гаранского» (1853), стихотворение «В деревне» (1854) — плач одинокой ста-

рухи, потерявшей сына-кормильца, — приоткрывали завесу над такими мрачными сторонами деревенской жизни, что эти стихи не с чем было сравнить в тогдашней литературе. Первую из названных вещей Некрасов даже и не пытался напечатать, она смогла появиться только после ослабления цензурного гнета (в сборнике 1856 г.), да и то в искалеченном виде. А рассказ ямщика (из тех же «путевых записок») о расправе крестьян с помещиком («Да сделали из барина-то тесто») увидел свет только в советское время.

«Записки» графа Гаранского — одна из самых острых некрасовских сатир. Характерное социальное явление тех лет — оторванность от родины либеральных помещиков, прожигающих жизнь в Париже, — не раз привлекало внимание Некрасова. Он коснулся этой темы в незаконченной повести «Тонкий человек» (1854?), где описан помещик Грачов, едва ли не впервые посетивший свою деревню и заслуживший упрек другого персонажа повести: «— Что ты знаешь о своем имении? ‹...› Ты больше знаешь о Париже, чем о своем Грачове» (VI, 412). С еще большим сарказмом представлен Некрасовым другой «русский иностранец» — граф Гаранский, решивший познакомиться с забытым отечеством из окна своей кареты. Его «впечатления», весьма далекие от всякой реальности, Некрасов использовал, чтобы показать рабский труд крестьян на полях (графу мерещится, что они ради корысти изнуряют себя излишней работой), чтобы вывести фигуру немца-управителя с нагайкой в руке (граф считает, что он выглядит среди мужиков как «отец и благодетель»); все эти сцены — образец некрасовской иронии как последовательно проведенного художественного приема. И наконец, ему важно было, чтобы граф выслушал рассказы крестьян про дикие нравы помещиков-крепостников и действия управителей-лиходеев, осудив «дурных» помещиков и призвав на помощь сатиру: «Чего же медлишь ты, сатиры грозный бич? ..».

Столь же мрачной предстает крестьянская жизнь и в «Забытой деревне» (1855), как бы увенчивающей собою деревенскую тему в лирике Некрасова этих лет. Здесь та же ситуация, типичная для предреформенной поры, когда помещики, забросив свои наследственные имения, сохраняли только один вид связи с ними — получение оброка. Деревня нередко годами ждала неведомого барина, веря, что именно он решит все наболевшие вопросы. В стихотворении запечатлены три эпизода — три таких случая из деревенской жизни, когда, по убеждению крестьян, никто, кроме барина, не может им помочь: «... „Вот приедет барин!“ — повторяют хором...». Известно, чем закончилось это ожидание:

Старого отпели, новый слезы вытер,
Сел в свою карету — и уехал в Питер.

(I, 156)

Политически злободневный смысл стихотворения, ныне уже неощутимый, состоял в том, что автор как бы говорил: крестьянам нечего надеяться на доброго барина, барин не заступник, ему нет дела до крестьянских горестей. Известно и другое — некоторые современники видели в этих стихах аллегорию. Они предполагали — и, быть может, не напрасно, — что в стихах содержался намек на смену двух царей: место только что умершего Николая I занял его сын Александр II, но от этого ничего не переменилось в заброшенной стране, ибо старый и новый правители одинаково равнодушны к нуждам народа.

Как бы то ни было, но «Забытая деревня» принадлежала к числу тех некрасовских стихов, которые считались запретными, ходили по рукам в списках и подвергались преследованию со стороны цензуры.

Новые стихи Некрасова — и те, что он писал в надежде на лучшие времена, и те, что ему удалось напечатать, — неоспоримо свидетельствовали о взлете его дарования. Стихи о деревне отличались не только остротой проблематики, но и новаторством формы, разнообразием жанров, переплетением лирических и эпических элементов, сочетанием сатиры, иронии, юмора. И вполне закономерно, что именно в это время поэт принимается за большую работу, обращается к эпическому жанру. Он пишет первую свою поэму «Саша» (1854—1855) и в ней касается животрепещущих вопросов времени.

Только на первый взгляд может показаться, что «Саша» появилась неожиданно; на самом деле этот «рассказ в стихах», как называл «Сашу» автор, подводил итог предыдущим трудам и самым своим появлением говорил о зрелости мысли и таланта его создателя. Необычным был светлый лирический колорит поэмы, наглядно опровергающий упреки, которые часто приходилось слышать Некрасову, — в чрезмерности «отрицания» в его стихах, в мрачности воспроизводимых картин, в сатирическом сгущении красок. Начиная с первых строф, обращенных к природе, к родине, и кончая финалом поэмы, где самое потрясение, испытанное Сашей, раскрывается как благотворное, —

Знайте и верьте, друзья: благодатна
Всякая буря душе молодой —
Зреет и крепнет душа под грозой.

(I, 129)

— Некрасов умело создает поэтический фон, на котором происходит развитие событий и характеров. Этот фон составляют и мысли о себе («Злобою сердце питаться устало...»), и радостные картины природы («Солнце смеется... Ликует природа!»), и мирный труд поселян, и отзвуки войны, сотрясавшей в то время Крымский полуостров. Незаметно складывается в поэме характер главной героини с ее стихийной любовью к людям, к труду, с ее жаждой новой жизни. Рисуя пробуждение созна-

ния провинциальной девушки, поэт как бы приоткрывает завесу над будущим, предсказывая близкое появление «новых людей», тогда еще неведомых литературе.

Зрелой мыслью отмечена в поэме и фигура Агарина. Некрасов называет его «современным героем», добавляя, что его «создало время». Это один из первых характерно некрасовских персонажей, о которых позднее поэт скажет проницательно и точно: «Суждены им благие порывы, Но свершить ничего не дано». Таков и Агарин:

Книги читает да по свету рыщет —
Дела себе исполинского ищет,

Благо наследье богатых отцов
Освободило от малых трудов...

(I, 126)

Некрасов недвусмысленно осуждает «героя», иронически описывает его внешность, переменчивость взглядов, отсутствие решительности в поступках, хотя признает его способность пробудить «нетронутые силы» в Саше. При этом поэт склонен исторически объяснять недостатки дворянского интеллигента (наследника «богатых отцов»), порожденные воспитанием и средой. Он говорит об этом вполне откровенно:

В ком не воспитано чувство свободы,
Тот не займет его; нужны не годы —

Нужны столетья, и кровь, и борьба,
Чтоб человека создать из раба.

(I, 127)

Одна эта мысль должна была разделить читателей поэмы на два лагеря. И действительно, мнения современников резко разошлись. Если критик-почвенник А. Григорьев, дав в журнале «Время» высокую оценку поэмы «Саша», выделил картины природы и вовсе не заметил суровой оценки «современного героя», то критики-демократы использовали поэму совсем иначе. Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?» отнес Агарина к числу «лишних людей», отмеченных печатью обломовщины. Чернышевский увидел в этом образе обличение дворянского либерализма, осуждение двоедушия, неспособности на «дело», оторванности от народа. Наметив в своей поэме черты такого героя, Некрасов вступал на путь борьбы с дворянским либерализмом, начинавшим занимать все большее место в идейно-политической жизни дворянского общества.

С другой стороны, поэт остро ощущал назревшую потребность в настоящем герое современности; литература должна была выдвинуть положительный идеал современного деятеля. Таким идеалом для Некрасова всегда был Белинский. Вот откуда его постоянное внимание к памяти великого критика, настойчивое стремление воссоздать поэтический образ борца, учителя, трибуна. В стихах середины 50-х гг. он пропагандирует взгляды

Белинского, разрабатывает навеянные им темы. Многие из этих стихов составляют как бы части одного замысла, единого цикла; в него входят: монолог, обращенный к «русскому писателю»; рассказ, который ведет «честный бедняк сочинитель» («В больнице», 1855); поэтическая биография критика («В. Г. Белинский», 1855), писавшаяся одновременно с «Сашей»; диалог «Поэт и гражданин» (1856); и еще — горестная история политического ссыльного в незаконченной поэме «Несчастные»; образ героя этой широко задуманной поэмы, человека большой души, способного повести за собой толпу, также овеян воспоминаниями о мятежной натуре Белинского.

Подтверждением внутренней близости этих произведений служит хотя бы то, что поэт свободно переносил отдельные строки и даже строфы из одной вещи в другую. Так, стихотворение «В больнице» было, по-видимому, задумано как вступительная часть поэмы «В. Г. Белинский»; в ту же поэму первоначально входили слова Гражданина из стихотворного диалога («Будь гражданин! Служа искусству...») и т. д.

Весь этот цикл связан с мыслями Некрасова о Белинском и о роли литературы для русского общества. Сходные мысли он развивал не только в стихах, но и в критической прозе этого времени — в обзорных статьях «Заметки о журналах», которые печатал в «Современнике» в период ослабления цензурного гнета. «Нет науки для науки, нет искусства для искусства, — все они существуют для общества, для облагорожения, для возвышения человека...», — писал Некрасов в одной из статей (IX, 296).

Поэтический цикл, объединенный мыслью о Белинском, занял значительное место в творчестве Некрасова. Взгляды критика на роль и призвание писателя легли в основу диалога «Поэт и гражданин», помогли создать этот единственный в своем роде манифест русской поэзии 60-х гг., вобравший в себя и гражданственность лирики декабристов, и мятежную ораторскую патетику Лермонтова. Величие некрасовского манифеста еще и в том, что он далеко выходит за пределы литературы: речь идет о политической борьбе, о гражданской доблести, о патриотизме — подлинном и мнимом. Ведь именно здесь заключены сжатые до предела формулы революционно-политической лирики, ставшие крылатыми еще при жизни их автора:

Иди в огонь за честь отчизны,
За убежденье, за любовь...

(II, 11)

6

Весной 1855 г., в обстановке общественного подъема, наступившего после смерти Николая I, Некрасов задумал выпустить сборник своих стихов, который должен был подвести итоги всей его поэтической работе. Поэт долго и тщательно трудился над

составлением и композицией будущей книги; для нее были отобраны всего 73 произведения разных жанров, в том числе «Колыбельная песня», считавшаяся еще недавно «опасной», и поэма «Саша». Некрасов хотел представить на суд читателей самое значительное из написанного к тому времени. Сборник, вышедший в октябре 1856 г., открывался диалогом «Поэт и гражданин»; эта поэтическая декларация была еще не известна читающей публике и только случайно избежала цензурного вмешательства.

Собранные вместе стихи Некрасова произвели огромное впечатление на современников, вызвали небывалый интерес и множество откликов. «Теперь Вы дали нам книгу, какой не бывало еще в русской литературе...», — писал Некрасову Чернышевский.[14] «Что ни толкуй его противники — а популярнее его нет теперь у нас писателя...», — говорил в письме Тургенев.[15] В другом письме он же, размышляя о только что прочитанной книге стихов, заметил: «А Некрасова стихотворения, собранные в один фокус, — жгутся».[16] И это была правда. Не только в читательских кругах, но и в литературной среде некрасовский сборник явился откровением и открытием. Ведь многие стихи забылись, затерялись на страницах журналов и сборников, некоторые наиболее острые в социальном отношении вещи не печатались вовсе. Теперь же поэт впервые предстал во весь рост перед обществом. И не заметить его было невозможно. Недаром книга была мгновенно распродана; о ее «неслыханном успехе» твердили и друзья, и враги. Вскоре начались и цензурные репрессии, но — было уже поздно. Единственное, чего могла добиться цензура, — это запрещения писать о книге Некрасова и цитировать ее в печати.

Сборник «Стихотворений» послужил главным рубежом в творческой эволюции зрелого Некрасова, начавшейся с середины 40-х гг.; он как бы подвел итоги первой половине пути и наметил его продолжение — в книге уже содержались все основные линии дальнейшего развития поэта. В первые годы после выхода сборника написаны: «В столицах шум, гремят витии...» (1857) и «Тишина» (1857), отражающие первые впечатления от встречи с родиной (по возвращении из заграничного путешествия); драматический рассказ в стихах «Убогая и нарядная» (1857), продолжающий постоянную тему «городских» стихов Некрасова, а вскоре и стихотворный рассказ на сходную тему «Папаша» (1859); восьмистрочная зарисовка «Бунт» (1857?), навеянная расправой с крестьянами в Рязанской губернии, — стихотворение, которое не могло увидеть свет при жизни автора; незабываемые «Размышления у парадного подъезда» (1858) и «Песня Еремушке» (1858), столь популярные

---

[14] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 14, с. 329.

[15] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 3. М.—Л., 1961, с. 37.

[16] Там же, с. 58.

в кругах передовой молодежи; к ним примыкает и обширный «городской» цикл «О погоде» (1859), удивительный по разнообразию и меткости наблюдений, по обилию горьких мыслей.

Обратимся к первым из названных стихотворений. Вот стихи, которые Некрасов послал Тургеневу по приезде:

В столице шум — гремят витии,
Бичуя рабство, зло и ложь,
А там, во глубине России,
Что там? Бог знает... не поймешь!
Над всей равниной беспредельной
Стоит такая тишина,
Как будто впала в сон смертельный
Давно дремавшая страна.
Лишь ветер не дает покою
Вершинам придорожных ив,
И выгибаются дугою,
Целуясь с матерью-землею,
Колосья бесконечных нив...

(X, 354)

Поэта поразил контраст между оживлением, наступившим в столице, и прежней тишиной «во глубине России». Конечно, он имел в виду не подъем общественного движения конца 50-х гг., а непомерный шум, поднятый либеральными журналистами и восторженными поэтами вокруг ожидавшихся «великих» реформ. Об этом говорит хотя бы первая строка — «...гремят витии». Старомодное уже тогда словечко содержало пренебрежительно-иронический оттенок.

Но если это так, то вторая строка — «Бичуя рабство, зло и ложь» — вряд ли точно выражала замысел автора: чтобы бичевать главные язвы русской жизни, нужны были не «витии», а совсем иные деятели. И Некрасов скоро почувствовал это. Задумав напечатать стихотворение в журнале, он начал создавать новые редакции текста. Вместо прежней второй строки появилась новая — «Кипит словесная война»; это явилось развитием иронического «витии» и сразу придало стихотворению определенность — речь шла не о реальной борьбе с рабством, а о тех, кто способен лишь на «словесную войну». Неверными показались автору и те строки, где говорилось, что давно дремавшая страна теперь впала в «сон смертельный». Как ни сомнительны были предстоящие реформы, но все же Крымская война, недавно закончившаяся, вызвала оживление в передовых общественных кругах. В таких условиях говорить о погружении страны в «сон смертельный» вряд ли было возможно. И Некрасов, готовя стихи для печати, снял эти строки. Так возникла вторая редакция стихотворения, которую автор спустя год послал в письме М. Н. Лонгинову. Жалуясь на строгости цензуры, он писал ему 23 сентября 1858 г.: «Представь себе, что следующие стихи не увидели света:

В столицах шум — гремят витии,
Кипит словесная война,
А там — во глубине России —
Что там? Немая тишина...»

(X, 388)

Но и этот вариант не был последним. Как это часто бывало у Некрасова, каждая новая редакция делала стихотворение более ясным по мысли; оно приобретало ту идейную и художественную завершенность, какой недоставало ему в первом варианте, посланном Тургеневу. Однако напечатать «В столицах шум...» Некрасов сумел только в 1861 г., когда и появилась окончательная редакция, где третья и четвертая строки читались так:

А там, во глубине России —
Там вековая тишина.

(II, 40)

Образ «тишины», конечно, во многом условный, возник у Некрасова впервые в стихотворении «В столицах шум...». Но вскоре он развернул его в поэме, так и озаглавленной — «Тишина». Здесь, обращаясь к родной стране, он в раздумье говорил:

Не угадать, что знаменует
Твоя немая тишина...

(II, 461)

Так было в «Современнике» (1857). Но уже в следующей публикации поэмы (сборник 1861 г.) эти строки, близко напоминающие первую редакцию стихотворения «В столицах шум...» («Что там? Бог знает... не поймешь!»), были сняты автором: «немая тишина» опять его не удовлетворила. Впрочем, это было связано с общей переработкой поэмы — с отказом от примиренческих настроений, сильно сказавшихся в ее первой редакции. В окончательном варианте, обращаясь к завтрашнему дню, поэт воспел «тишину», которая предшествует пробуждению и светится «солнцем правды». Как бы полемизируя с собственными стихами, в свое время посланными Тургеневу («Как будто впала в сон смертельный Давно дремавшая страна»), Некрасов теперь восклицает:

Над всею Русью тишина,
Но — не предшественница сна:
Ей солнце правды в очи блещет
И думу думает она.

(II, 45)

В «Тишине», одной из лучших своих поэм, Некрасов запечатлел тяжелые картины минувшей войны, которая постоянно приковывала его мысли («Проклятья, стоны и молитвы Носились в воздухе...»). Он воспел подвиг народа, сумевшего выстоять «в борьбе суровой», и выразил надежду, что наступившая тишина — после военных гроз — сулит обновление стране. Ее про-

буждение он в последующие годы связывал уже не с иллюзиями о «просвещении» или утопическом «пути добра», на который будто бы вступает Русь (как было сказано в первой редакции «Тишины»), а с судьбами русского крестьянства.

Недаром мысль о духовном пробуждении народа, прежде всего крестьянства, неотвязно преследует поэта и проникает во все его творения предреформенной поры. В одних случаях он обращается к народу с вопросом, как в «Размышлениях у парадного подъезда» (1858), и в этом вопросе звучат и мольба, и призыв:

Где народ, там и стон... Эх, сердечный!
Что же значит твой стон бесконечный?
Ты проснешься ль, исполненный сил...

(II, 55)

Пафос других стихотворений — в осуждении «холопского терпения», в стремлении внушить молодому поколению «необузданную, дикую К угнетателям вражду» (II, 58), как поет об этом «городской проезжий» в своей песне над колыбелью крестьянского ребенка («Песня Еремушке», 1858). Наконец, третьи прямо обращены мыслью к угнетенным, к людям труда — таковы пропитанные горечью строки стихотворного отрывка «Ночь. Успели мы всем насладиться...» (1858):

Пожелаем тому доброй ночи,
Кто все терпит, во имя Христа,
Чьи не плачут суровые очи,
Чьи не ропщут немые уста,
Чьи работают грубые руки...

(II, 59)

Эти слова полны боли за «немые уста» русского народа, но было бы ошибкой предположить, что поэт смирился с его долготерпением. «Отрывок» надо рассматривать вместе с другими стихами 50-х гг. И тогда станет очевидно, что осуждение общественной пассивности, вполне отвечавшее воззрениям революционных демократов, дополнялось у Некрасова верой в силы народа и сознанием неизбежности революционной борьбы. Отсюда и проповедь вражды к угнетателям, и отрицание покорности, и призыв к служению высоким идеалам: «Братством, Равенством, Свободою Называются они» (II, 57).

Эти мотивы нарастали в поэзии Некрасова по мере того, как в стране складывалась революционная ситуация. Поэт остро ощущал приближение перемен в русской жизни. «Вступила родина на новую дорогу», — восклицал он в одном из стихотворений (II, 60). Но тут же выразил скептическое отношение к предстоящим реформам: поэт охарактеризовал их как «луч света трепетный, сомнительный, чуть зримый», а через несколько лет почти повторил тот же образ в стихотворении «Тургеневу» (II, 121).

К концу 50-х гг. вполне определились главные черты некрасовского художественного реализма; его основой послужил принцип социально-исторического изображения человека и русской действительности в разнообразных ее проявлениях. В отличие от других писателей-реалистов XIX в. Некрасова интересовала не столько психология отдельной личности, сколько психология социальных слоев и групп, жизнь народа в целом, и прежде всего крестьянства. Прежде всего — ибо крестьянство составляло основную массу угнетенного населения страны и ее материальную опору. Однако нет оснований видеть в Некрасове только певца старой деревни, как это делала народническая критика и ее эпигоны. Сила Некрасова как национального поэта была в широком понимании нужд своей страны, в трезвом сочетании беспредельной любви к народу, веры в его скрытые силы со скорбью, вызванной его бесправием, темнотой, нравственной неразвитостью; при этом слова скорби нередко сменялись в его стихах суровым осуждением терпения, покорности судьбе, пассивности; именно в таком сочетании и заключался истинно патриотический смысл поэтической деятельности Некрасова.

Особенности его реализма ярко выразились не только в крестьянских, но и в «городских» стихах. Будни большого города с его острыми социальными контрастами нашли в Некрасове своего певца и живописца. После ранней прозы, после беглых зарисовок в стихах «На улице» поэт перешел к своего рода стихотворным очеркам в духе натуральной школы; картины уличной жизни стали в них богаче и объемнее, но от ранних зарисовок, словно эпиграф, сохранилась объединявшая их мысль: «Мерещится мне всюду драма». Эта мысль не покидала поэта, когда он говорил о «приютах нищеты печальных», о туманных столичных рассветах и мглистых вечерах, о погребальных дрогах и тюремных фурах (в поэме «Несчастные»), сознательно отталкиваясь от гордой красоты и строгих линий пушкинского Петербурга. Та же мысль владела Некрасовым, когда он создавал безрадостные очерковые картины городской жизни в цикле «О погоде» (1859), мрачные сцены, где в туманной уличной мгле происходят события одно печальнее другого:

Начинается день безобразный —
Мутный, ветреный, темный и грязный.

(II, 61)

Похороны горемыки-чиновника, тоскливый вид залитого водой кладбища, морозы и пожары, избиение чуть живой клячи («Под жестокой рукой человека...»), калейдоскопически точный перечень тех, кем заполнена улица:

Сколько дрожек, колясок, карет!
Пеших, едущих, праздно-зевающих

Счету нет!
Тут квартальный с захваченным пьяницей,
Как Федотов его срисовал;
Тут старуха с аптечною склянпцей,
Тут жандармский седой генерал;
. . . .
Тут бедняк-итальянец с фигурами,
Тут чухна, продающий грибы,
Тут рассыльный Минай с корректурами.
— Что, старинушка, много ходьбы?

(II, 67)

Похоже, что Некрасов сам, подобно Федотову, срисовал с натуры эту пеструю картину. И не просто срисовал, а попытался проникнуть в глубь уличных сцен и событий, разгадать драму, скрытую за каждым из них. Драма бедности, что «гибельней всякой заразы». Драма гибнущей лошади, с небывалой остротой открывшая одну из больших гуманистических тем русской литературы (мимо нее не прошли ни Толстой, ни Достоевский). «Петербургская драма» — таков подзаголовок стихотворения «Дешевая покупка» (1861). Судьба рассыльного Миная, почти полвека таскающего корректуры от цензоров к редакторам, искусно переплетена с печальным рассказом о цензурных мытарствах, выпадающих на долю передовых литераторов. С легкой шутливой интонацией говорит Минай о «Современнике», о Пушкине и о самом Некрасове:

То носил к Александру Сергеичу,
А теперь уж тринадцатый год
Все пошу к Николай Алексеичу —
На Литейной живет.

(II, 68)

И наконец, может быть, самая мрачная из городских драм оказывается тесно связанной с деревней: она разыгрывается возле «присутственных мест», где дожидаются «сотни сотен крестьянских дровней» — мужики приехали сдавать сыновей в солдаты. Некрасов постоянно возвращался к волновавшей его теме рекрутчины, справедливо видя в ней страшное зло крестьянской жизни. Он не со стороны судил об этом, а как человек, принимающий близко к сердцу деревенские беды, горе матерей и отцов. Никто в русской литературе не сказал об этом таких проникновенных слов, как Некрасов. Горькие слова, унылые стихи, напоминающие своим ритмом и интонацией народные причитания. Рассказ о том, как, сдав сыновей в рекруты,

Злость-тоску мужики на лошадках сорвут,
Коли денежки есть — раскошелятся
И кручинушку штофом запьют,
А слезами-то бабы поделятся!
По ведерочку слез на сестренок уйдет,
С полведра молодухе достанется,
А старуха-то мать и без меры возьмет —
И без меры возьмет — что останется!

(II, 70)

«Слезы бедных матерей» он вспоминал еще недавно, в стихах о Крымской войне («Внимая ужасам войны...», 1855). Спустя несколько лет он записал и воплотил в стихи горестный рассказ матери о гибели сына, вернувшегося с военной службы («Орина, мать солдатская», 1863). И примечательно, что в городской цикл «О погоде» он включил такой чисто деревенский эпизод как сдача рекрутов. Это показывает, что грань между «городской» и «деревенской» темой была условной для поэта (вспомним более позднюю сатиру «Балет» и ее трагический финал: рассказ о столичном балетном спектакле внезапно сменяется картиной снежной зимы и возвращения осиротевших крестьян).

Урбанистические мотивы широко и многообразно разработаны Некрасовым. Он опередил в художественном воплощении этой темы поэтов-современников и предвосхитил «городскую» поэзию начала XX в. Это было отмечено еще В. Я. Брюсовым, который высоко оценил заслугу Некрасова в этой области: «После Пушкина Достоевский и Некрасов — первые у нас поэты города...».[17] Французский исследователь Ш. Корбэ в книге «Некрасов как человек и поэт» (1948) пишет, что Некрасов был, в частности, предшественником Ш. Бодлера.

Город с его шумом и суетой, с черным дымом фабричных труб представлялся Некрасову «омутом», засасывающим людей, очагом всевозможных пороков и бедствий. И сквозь грохот и шум, сквозь этот «ужасный концерт» поэт расслышал то, что его поразило, — «детей раздирающий плач». Кажется, именно отсюда, из стихов цикла «О погоде», берет начало еще одна постоянная некрасовская тема — дети, их печальная участь в условиях города, вдали от природы.

Этот омут хорош для людей,
Расставляющих ближнему сети,
Но не жалко ли бедных детей!
Вы зачем тут, несчастные дети?
Неужели душе молодой
Уж знакомы нужда и неволя?
Ах, уйдите, уйдите со мной
В тишину деревенского поля!

(II, 72)

Рядом с этими стихами — «Плач детей» (1860), единственная в своем роде картина рабского труда детей на примитивных полукрепостных фабриках. Поэт скорбит об измученных в неволе маленьких рабочих, не знающих ни шума колосьев, ни аромата цветов:

Только нам гулять не довелося
По полям, по нивам золотым:
Целый день на фабрике колеса
Мы вертим — вертим — вертим!

(II, 104)

---

[17] *Брюсов В.* Собр. соч. в 7-ми т., т. 6. М., 1975, с. 188.

Зато в небольшой поэме «Крестьянские дети» (1861), написанной в деревне, Некрасов с просветленным челом, с умилением рассказал о детях, выросших на воле, в близком соприкосновении с природой; дети для него — как бы часть этой природы. Он показал и картины крестьянского труда, к которому рано приучается ребенок, он отметил, что к нему «даже и труд обернется сначала <...> нарядной своей стороной» (II, 112).

Признаваясь в любви к детям, противопоставляя деревенского ребенка городскому, Некрасов отнюдь не впадал в идилличность, он оставался верен принципу правдивого изображения народной жизни, отчетливо сознавая, что в условиях крепостничества детство только на время создает для человека иллюзию свободы.

8

В годы, предшествующие крестьянской реформе, когда вопрос об отмене крепостного права стал одним из самых злободневных, тема деревни все более мощно звучала в стихах Некрасова. Если в 1859 г. она только изредка вплеталась в его «городские» стихи («О погоде»), то в следующие два года (1860—1861) уже почти вся лирика посвящена деревне: «Знахарка», «На Волге», «На псарне», «Деревенские новости», «Дума», «Крестьянские дети», «Похороны», «Свобода», поэма «Коробейники»... Этот обширный цикл «крестьянских» стихов порожден непосредственными впечатлениями от пребывания в предреформенной и послереформенной деревне. Некрасов выступил здесь не как пассивный печальник народного горя, а как поэт-гражданин, как художник-реалист, хорошо знающий русскую деревню, ее горе и радости, как певец крестьянского труда, умеющий обнаружить и показать — особенно через фольклор — светлые стороны народного мира, народного характера.

Жители деревни — пахари, бурлаки, косари, жнецы, охотники, коробейники — заговорили в некрасовских стихах живыми голосами, каждый своим языком. Это потому, что прямо из их уст слушал поэт рожденные самой жизнью темы и сюжеты, вбирая их в свои стихи и поэмы. В «Знахарке» передана затаенная мечта крестьянства о будущей воле:

Ты нам тогда предскажи нашу долю,
Как от господ отойдем мы на волю!

(II, 82)

В «Деревенских новостях» — та же мечта и тот же вопрос: «Ну, говори поскорей, Что ты слыхал про свободу?». Это стихотворение чисто автобиографическое — встреча поэта с деревенскими земляками. Но не барином вернулся он из столицы, мужики встречают этого горожанина как человека, с которым установлены добрые и короткие отношения: «Все-то знакомый народ.

Что ни мужик, то приятель» (II, 98). Но вряд ли он мог порадовать приятелей, отвечая на вопрос о свободе: народ еще надеялся и верил, а поэт тогда же и во второй раз назвал долгожданное освобождение «лучом сомнительного света» («Тургеневу»).

В стихотворении «На Волге» он коснулся одной из самых темных сторон крепостнической действительности — бурлачества. Он припомнил свои детские впечатления, омраченные зрелищем тяжкого труда бурлаков, их «мерным похоронным криком». Теперь, когда прошли годы, их вечная покорность судьбе вызывала у него не только сострадание, но и чувство возмущения:

Чем хуже был бы твой удел,
Когда б ты менее терпел?

(II, 80)

Эту горькую мысль разделяла тогда вся демократическая интеллигенция. Некрасов еще не раз вернется к этой всегда волновавшей его теме «холопства» и необходимости борьбы с ним. Но еще до реформы в стихотворном наброске «На псарне» (1860) он сказал о тех, кому не нужна воля, кто свыкся со своим бесправием. В обращении к этой теме видна прозорливость поэта, его глубокое знание деревни и ее противоречий.

Так с разных сторон и по-разному отражалась в некрасовских стихах важнейшая проблема эпохи. Поэт решал ее с позиций «Современника» и его идейных руководителей.

В. И. Ленин указывал, что Чернышевский и Добролюбов «умели говорить правду то молчанием о манифесте 19 февраля 1861 г., то высмеиванием и шельмованием тогдашних либералов. . .».[18] Это и была позиция некрасовского «Современника». В мартовском номере журнала не было славословий по поводу манифеста, зато Некрасов как бы невзначай поместил здесь «Песни о неграх» Г. Лонгфелло (в переводе М. Л. Михайлова), где речь шла об ужасах рабовладельчества, статью В. А. Обручева «Невольничество в Северной Америке», а чуть позже — поэму Т. Г. Шевченко «Гайдамаки», рисующую народный бунт. Сам же Некрасов, резко отрицательно (по словам Чернышевского) встретивший манифест, откликнулся на реформу стихотворением «Свобода», в котором, по-видимому, отразились непосредственные наблюдения над переменами в деревне: «Родина мать! По равнинам твоим Я не езжал еще с чувством таким!» (II, 143). Это чувство было вызвано некоторыми надеждами на улучшение участи крестьянина. Отмена крепостного права, при всей половинчатости реформы, значила немало для крестьянской жизни. По определению В. И. Ленина, падение крепостного права встряхнуло весь народ, разбудило его от векового сна. И заключительная строка стихотворения, о котором идет речь, — «Муза! с надеждой приветствуй свободу!» — может показаться излишне

[18] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 30, с. 251.

оптимистичной, но исторически и психологически она оправдана. Тем более, что трезвый ум поэта продиктовал ему тут же важную оговорку:

Знаю: на место сетей крепостных
Люди придумали много иных...

(II, 143)

Однако общий мажорный тон стихотворения, лишенного мрачных красок, какими Некрасов обычно рисовал тяжелую крестьянскую жизнь, вступал в известное противоречие с позицией «Современника» по отношению к реформе. Несомненно, что по этой причине Некрасов не счел возможным тогда же напечатать стихи в журнале (позднее он включил их в издание 1869 г., в раздел приложений).

В течение того же необычайно плодотворного «грешневского лета» 1861 г., когда поэт особенно внимательно вглядывался в открывшуюся перед ним жизнь, находясь в прямом общении с крестьянским миром, были созданы очень значительные, подлинно народные поэтические произведения. Среди них — «Похороны» («Меж высоких хлебов затерялося...») с их несравненной песенной лиричностью, печальная повесть о «молодом стрелке», в которой раскрыто одно из светлых начал народной жизни — великая человечность крестьянства; «Дума» — монолог деревенского парня, человека былинного размаха:

Повели ты в лето жаркое
Мне пахать пески сыпучие,
Повели ты в зиму лютую
Вырубать леса дремучие...

(II, 103)

Примечательно, что многие стихи 1861 г. написаны от первого лица, от имени рассказчиков-крестьян. Это их голос, их речь слышится за некрасовскими строками. Такой принцип разработки темы — свидетельство дальнейшего углубленного изучения народного характера и народного языка — отличает и «Крестьянских детей», и особенно первую из «крестьянских» поэм Некрасова, «Коробейники», посвященную «другу-приятелю» по охоте из деревни Шоды, — его рассказы составили сюжетную основу поэмы из народной жизни.

Как и в лирике того времени, Некрасов стремится показать большие и малые события глазами своих героев, люди деревни сами говорят в его стихах, поют свои песни, произносят целые монологи. В свободной композиции поэмы, соединяющей эпическое и лирическое начало, в подлинно народном языке и фольклорной насыщенности сказалось зрелое мастерство поэта, пишущего теперь не только о народе, но и для народа. Не ограничиваясь воспроизведением живой крестьянской речи, он наполнил поэму образами и лексикой народнопоэтического творчества.

Песни, поговорки, приметы, шутки прочно вошли в ее ткань и помогли автору поэтически воспроизвести миросозерцание народа. Особую роль при этом играют эпиграфы, предпосланные каждой из шести глав; заимствованные из песен, старинных былин, шуток и припевов, они обрамляют поэму, подчеркивая ее народно-песенную основу.

«Коробейники» не только прочно ввели в литературу народную тему, они имели и острополитическое звучание. «Песня убогого странника» с ее знаменитым припевом («Голодно, странничек, голодно. . .»), передающим безысходный трагизм деревенской жизни, помогла Чернышевскому — в подцензурной печати — обосновать мысль о том, что крестьянину в пореформенных условиях пора проникнуться сознанием своей силы (статья «Не начало ли перемены?»). Тогда же журнал «Русское слово» (1861, № 12), высоко оценивая поэму, особо выделил «Песню убогого странника»: «. . . что может быть безыскусственнее и проще этой песни! Но простотой-то она и сильна. Это великая и грозная своим величием простота». В творчестве Некрасова «Коробейники» явились первым наброском грандиозного замысла — создать поэму-путешествие, пройти «Русь крещеную <. . .> из конца в конец» (II, 139), обозреть ее вместе с мужиками. Замысел этот позднее нашел воплощение в эпопее «Кому на Руси жить хорошо».

После «Коробейников» Некрасов переходит к еще более глубокому и объективному анализу, к всестороннему изображению народной жизни. Диапазон его творчества — тематический и жанровый — расширяется, охватывая самые существенные черты пореформенной действительности. Поэт обнаруживает явное стремление к широким полотнам, к разработке жанров лиро-эпического характера. Отражая реальные общественные процессы эпохи, Некрасов нередко касается темы революционной борьбы в разных ее аспектах. В этой связи усиливается автобиографичность его лирики, запечатлевшей сложный мир передового человека с его стремлением к активному действию и в то же время «покаянными» настроениями. Наконец, в этом же десятилетии по-новому предстает у Некрасова народно-крестьянская тема, она воплощается в новых жанровых формах и обогащается мотивами природы, которые играют теперь все более заметную и своеобразную роль.

В его лирике первой половины 60-х гг. отразилась напряженная общественная атмосфера того времени: подъем освободительного движения в годы революционной ситуации, нарастание, а затем спад крестьянских волнений после реформы, правительственные репрессии, аресты революционеров, ослабление веры в крестьянство — все это придало в одних случаях мрачный колорит некрасовским стихам, в других наполнило их мятежным пафосом, чувством протеста. Еще в феврале 1861 г. было написано стихотворение «На смерть Шевченко», проникнутое горьким чув-

ством негодования и скрытой боли за погибшего народного певца. Тогда же примерно (судя по содержанию — до реформы) в стихотворении «Что ни год — уменьшаются силы...» поэт, заглядывая в будущее, с тоской и сомнением думал о завтрашнем дне своей родины:

Мать-отчизна! дойду до могилы,
Не дождавшись свободы твоей!

(II, 107)

Но совсем иная идейно-эмоциональная окраска характерна для стихотворения, которое печатается под названием «Тургеневу». Оно также написано «грешневским летом» 1861 г. Доныне не завершены споры о том, к кому обращены эти стихи — в самом ли деле к Тургеневу, на что указал Некрасов в конце жизни, или к Герцену, поскольку многие строки подходят к нему гораздо больше. Вряд ли возможно решить спор окончательно лишь на основании имеющихся текстов. Попытки связать это очень значительное стихотворение только с именем Герцена[19] наталкиваются на противоречия. Мог ли Некрасов сказать про Герцена, что ему назначено «быть <...> русских дев кумиром» (II, 122)? Нет, скорее это относится к Тургеневу. Нельзя убедительно объяснить и строки: «Наивно стал ты охранять Спокойствие невежды»; «Щадишь ты важного глупца...». И еще остается непродуманным самое главное: почему же Некрасов вскоре после острого конфликта с Герценом, оскорбленный его недоверием и недоброжелательством, решил посвятить ему патетические стихи, содержащие самые высокие оценки («...светел был твой ум»; «великое сердце» и т. д.). Да еще начал стихи словами: «Мы вышли вместе...». Психологически это трудно объяснимо, хотя нет сомнений, что Некрасов всегда понимал значение Герцена и его деятельности.

Скорее всего в стихотворении, в двух его редакциях, Некрасов имел в виду черты обоих русских деятелей. Как это часто у него бывало, поэт вовсе не старался создать биографически точный портрет одного лица. Ему было гораздо важнее нарисовать определенный общественный тип или характер, призвать к политической деятельности, к борьбе, бросить лозунг. Такую же цель преследовал Некрасов, когда позднее прославлял передового и честного деятеля в стихотворении «Памяти Добролюбова» (1864). В патетических стихах, напоминающих торжественную оду, он создал образ борца, самоотверженно преданного высокой идее, он увидел в нем вдохновляющий пример для целого поколения. Но в позднейшем примечании к стихотворению Некрасов указал: «Надо заметить, что я хлопотал не о верности факта, а старался выразить тот идеал общественного деятеля, который одно время лелеял Добролюбов» (II, 679).

---

[19] См.: *Гаркави А. М.* Тургеневу или Герцену? — В кн.: О Некрасове. Статьи и материалы, вып. 4. Ярославль, 1975.

Примерно то же самое можно сказать и о стихотворении, озаглавленном «Тургеневу». Кому бы ни было оно посвящено, весь его идейный смысл сосредоточен в двух заключительных четверостишиях:

Кто не робел в огонь идти
За страждущего брата,
Тому с тернистого пути
Покамест нет возврата.

Непримиримый враг цепей
И верный друг народа,
До дна святую чашу пей,
На дне ее — свобода!

(II, 122)

По сути дела, перед нами фрагмент стихотворной прокламации, насыщенной лексикой и понятиями («тернистый путь», «друг народа», «святая чаша»), характерными для революционно-подпольной лирики 60-х гг.

9

Наступление реакции, сопровождавшееся арестами соратников и друзей Некрасова, преследование передовой печати, расправы со студенчеством — все это породило небывало мрачные мотивы в его стихах. Знаменательно появление в это время небольшого стихотворения «Литература с трескучими фразами...» (1862). В двенадцати строчках намечены полные безысходной горечи переживания и размышления поэта, бежавшего из столицы — от казенной литературы с ее античеловечным духом, от указов администрации «о забирании всякого встречного» — и среди мирных полей также не находящего отрады:

Но и крестьяне с унылыми лицами
    Не услаждают очей;
Их нищета, их терпенье безмерное
    Только досаду родит...

(II, 150)

Вслед за тем написаны стихи «Надрывается сердце от муки...» (1862), где с еще большей остротой выражены чувства поэта; но теперь царящим в мире звукам «барабана, цепей, топора» (II, 151) противопоставлены картины прекрасной и чистой природы, именно здесь поэт ищет «гармонию жизни», возможность освобождения человека. Однако он знает, что эту возможность можно обрести только через борьбу и страдания. Отсюда, от этих мыслей теперь исходят основные линии некрасовской лирики, включающей в себя мир природы, заглушающей «музыку злобы», воскрешающей человека и его веру «в силу добра» (таков гимн весне в стихотворении «Зеленый шум», 1862); мир крестьянства

с его нищетой, радостями и горестями, — эту линию открывает эпизод из сельской жизни («В полном разгаре страда деревенская...», 1862), где воспета крестьянская женщина, «...всёвыносящего русского племени Многострадальная мать» (II, 153), а вслед за тем идут «Кумушки», «Калистрат», «Орина, мать солдатская» (все — 1862), «Мороз, Красный нос»; и, наконец, особый мир, с которым связана лирическая исповедь поэта, заключенная в поэме «Рыцарь на час» (закончена в 1862 г.), сложной и необычной по замыслу. Все названные линии тесно связаны и переплетены между собой как единое художественное целое.

В поэме «Рыцарь на час» выражено благородное чувство недовольства поэта собой, своей жизнью. Это чувство испытывали многие лучшие люди того времени, поэтому неверно было бы полностью отождествлять образ лирического героя поэмы с личностью самого автора. В напряженном драматизме поэмы, во всей системе ее образно-стилистических средств нашло художественное выражение настроение демократической интеллигенции 60-х гг. по отношению к революционному подвигу; устами Некрасова здесь высказано суровое осуждение тех, кто не способен на самоотверженные поступки, чьи «благие порывы» не переходят в дело. Поэт отвергает праздную болтовню либералов и рвется в «стан погибающих за великое дело любви». Он завидует их духовной цельности и бесстрашию, тянется к ним, мучась сознанием своей отдаленности от прямой революционной практики. Отсюда скорбная исповедь, самообличение, мольба к тени матери («Я пою тебе песнь покаяния...»), которую он зовет в минуты сомнений и душевных невзгод:

Выводи на дорогу тернистую!
Разучился ходить я по ней,
Погрузился я в тину нечистую
Мелких помыслов, мелких страстей.

(II, 96)

Здесь опять та же устойчивая метафора — «дорога тернистая», т. е. революционный путь, открывавшийся перед русскими демократами-шестидесятниками. Страстность стремления выйти на этот путь вместе с предельно открытым признанием собственной слабости уже заключали в себе возможность преодоления кризиса и выхода из тупика. Недаром стихи «Рыцаря на час» неизменно волновали умы многих поколений, покоряя их жгучей искренностью исповеди и ее поэтической силой.

Мир крестьянства и мир природы, соединившись с народно-сказочной фантастикой, особенно тесно переплелись в одной из лучших поэм Некрасова — «Мороз, Красный нос» (1863). Поэт задумал изобразить судьбу и характер крестьянской женщины, ее терпение и выносливость, любовь к труду, доброту и поэтичность ее души. Он хотел показать, что дух ее не сломлен, несмотря на все невзгоды, ставшие участью русской крестьянки («Три

тяжкие доли имела судьба...»). Вместе с тем поэт без сентиментальности и фальши обрисовал крестьянскую жизнь с ее повседневным трудом, заботами и лишениями. Герои поэмы — великие труженики, искусные в работе («Я видывал, как она косит: Что взмах, то готова копна!» — II, 169), твердо сознающие, что «все их спасенье в труде». До Некрасова никто в русской поэзии не воспел крестьянский труд как основу жизни. Образы Дарьи, Прокла, его отца овеяны высокой лиричностью, в них воплощен близкий Некрасову народный идеал душевной красоты и человечности.

Художественное своеобразие и особый колорит придают поэме сказочно-фольклорные мотивы, щедро введенные в текст и ярко обогатившие сюжет этой крестьянской трагедии. Жизнь деревни тесно слита с природой, поэтому картины русской зимы, истолкованные в духе народной поэзии и сказочной мифологии, естественно входят в реалистическую ткань поэмы, они не только не нарушают ее целостности, но придают ей эпическое звучание, обобщенность, эмоциональную выразительность. Образ Мороза, властелина зимней природы, рожденный древним народным сознанием, отражает веками сложившиеся суеверия и фантастические представления о таинственных силах природы. Впрочем, Некрасов здесь только отчасти следовал народной сказке; он невиданно расширил образ, обогатил его силой своего таланта, опоэтизировал его речь. Образ Мороза органически вошел в среду, окружающую героиню, — в мир народных песен, обрядов, игр, примет и обычаев; тем самым резко усилился национальный колорит поэмы.

«Мороз, Красный нос» — свидетельство высокого поэтического мастерства автора. Разнообразие и богатство метрики, сочетание разных речевых стихий (бытовые прозаизмы, песенные эпитеты, разговорный стих), песни, плачи и причитания, синтаксические повторы и отрицательные сравнения («Не ветер бушует над бором...») — все это слилось в поэме в одну разноголосую симфонию и придало ей глубоко народный характер.

10

Стремясь к широкому охвату русской действительности, Некрасов легко переходил от изображения одной социальной сферы к описанию другой. Вскоре после «Мороза...» создана небольшая поэма «Железная дорога» (1864), ничем не похожая на предыдущую: жестокая реальность вместо сказки, строгий социальный анализ вместо картин зимней природы, мрачная ирония вместо юмора. Словом — все иное, и тем не менее в поэме действуют те же мужики, представлена та же крестьянская Русь, хотя и другой своей стороной. Внимание поэта привлекла острая социальная тема — строительство железных дорог, где процветала

безжалостная эксплуатация рабочих, вчерашних крестьян, выгнанных из сел и деревень — «с разных концов государства великого» — голодом и нуждой. Именно в этой поэме Некрасов создал незабываемый «гимн» в честь «царя-голода» («В мире есть царь. . .»), единственный в своем роде. Он прозорливо и точно указал на послереформенное разорение деревни и связал его с начавшимся процессом капитализации России.

Эпиграф, предпосланный поэме, сухо сообщает, что железную дорогу между Петербургом и Москвой строил граф П. А. Клейнмихель, управлявший ведомством путей сообщения при Николае I. Эпиграф насыщен сарказмом, а вся поэма служит страстным опровержением эпиграфа. Тени погибших истинных строителей дороги, бегущие за окном вагона, требуют отмщения и восстановления поруганной справедливости. Художественная выразительность стихов достигает предела, когда слышатся голоса замученных непосильным трудом людей и монотонность их жалоб создает ощущение страшной реальности.

В соответствии с эпиграфом Некрасов развернул в поэме злободневный в те годы спор о роли народа в создании духовных и материальных ценностей. Для поэта ясно, что именно «народ сотворил» великие исторические памятники. Это и дает опору для оптимистической некрасовской мысли о светлом будущем. для пророческих строк о народе, который

Вынесет всё — и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе.

(II, 205)

«Городская» тема в середине 60-х гг. снова широко представлена в некрасовских стихах. Прежде всего это вторая часть цикла «О погоде» (1865), о котором говорилось выше, это и острая сатира «Газетная», где поэт свел счеты со своим исконным врагом — цензурой: он вывел отталкивающий образ цензора-мракобеса николаевских времен, который по инерции продолжает искать «крамолу» в газетах. В эту сатирическую поэму он включил одну из поэтических деклараций («Кто живет без печали и гнева, Тот не любит отчизны своей. . .» — II, 222) и тем самым подтвердил яркую особенность своей музы — уменье сочетать лиризм с гражданственностью, любовь с ненавистью, памфлетное разоблачение с высокой патетикой.

Теме борьбы с цензурой и либерализмом Некрасов посвятил также «Песни о свободном слове» (1865—1866) — обширный цикл сатирических стихов, написанных в ответ на цензурные «реформы», которые ставили в тяжелое положение «Современник». Начиная с заглавия, «Песни. . .» пропитаны язвительной иронией, хотя автор пытался придать им внешне безобидный характер. В одной из них выражено сочувствие рабочим-наборщикам, занятым тяжелым трудом в «кромешном аду» типографии; в другой некий поэт вспоминает короткую жизнь своих «песен» при пред-

варительной цензуре — они существовали только от «типографского станка до цензорской квартиры» (II, 233); в третьей трезвый литератор-скептик качает головой, узнав о тех, кто ликует по поводу отмены предварительной цензуры; строфы четвертой завершаются многозначительно-ироническим рефреном: «Осторожность, осторожность, Осторожность, господа!» (II, 241).

В «Песнях о свободном слове» Некрасов с неистощимой изобретательностью создал куплеты, фельетоны, притчи, в которых подверг осмеянию цензурную политику правительства, а заодно и либеральную печать, расхваливавшую эту политику. Рядом с «Песнями...» надо поставить сатирический монолог «Из автобиографии генерал-лейтенанта Ф. И. Рудометова 2-го...» (1863), где высмеян тип чиновника-мракобеса, поставленного руководить печатью и литературой; это обобщенный портрет гонителя просвещения, «начальника цензуры», в котором угадываются черты некоторых известных деятелей того времени.

«Городские» темы, преобладавшие в те годы, не мешали Некрасову обращаться к деревенской жизни, всегда манившей его как поэта. Вслед за сатирическим осмеянием цензуры он написал цикл крестьянских «Песен» (1866), сюжеты которых взяты из самой гущи народного быта и народной поэзии. Они вобрали в себя стилистику и мотивы фольклора — песни о недоступной счастливой жизни («У людей-то в дому — чистота, лепота...»), о безысходной бедности («Молодые»), веселый диалог «Сват и жених», искусно построенный на присказках и прибаутках, а также песня «Катерина», где обрисован сильный характер женщины, не желающей покориться семейному деспотизму, — образ, по замыслу автора, противостоящий славянофильской проповеди долготерпения.

Во время нового наступления реакции после неудавшегося покушения на Александра II (1866) передовая печать и демократические круги подверглись преследованиям. Опасаясь вполне реальной угрозы закрытия «Современника», Некрасов в это время решился на ложный шаг, он прочел на официальном обеде стихи в честь М. Н. Муравьева, осуществлявшего политику репрессий, предполагая, что это может облегчить участь журнала. Опрометчивый, политически ошибочный поступок осудили многие единомышленники поэта, но никто не осудил его так строго, как он сам. В. И. Ленин отметил, что Некрасов «грешил нотками либерального угодничества, но сам же горько оплакивал свои „грехи“ и *публично каялся* в них».[20] В тот же день, когда была прочитана «муравьевская ода», Некрасов понял свою оплошность и написал горькие стихи:

Ликует враг, молчит в недоуменьи
Вчерашний друг, качая головой...

(II, 255)

---

[20] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 22, с. 84.

Некоторые современники пытались оправдать этот поступок желанием спасти страстно любимый журнал, но сам Некрасов не искал себе оправдания и до конца жизни страдал от сознания непоправимости сделанной ошибки. Однако стихи, осуждающие ошибку, надо отличать от так называемой «покаянной» лирики, гораздо более сложной по заключенным в ней мыслям и переживаниям. Чисто некрасовская тема признания вины или покаяния в «грехах» перед народом возникла гораздо раньше, до «муравьевской оды», она прозвучала еще в поэме «Рыцарь на час». Во второй половине 60-х гг. настроения этого рода вновь овладели мыслящей интеллигенцией, и это с большой экспрессией отразил в своих стихах Некрасов. Спад передового общественного движения, гибель друзей-соратников, крушение надежд на революционное обновление России в близком будущем — все это привело поэта к стремлению открыть душу перед современниками и потомками, оправдаться перед ними в своих слабостях. В стихотворении «Умру я скоро...» (1867) он сделал это с предельной искренностью и суровостью по отношению к самому себе. Впадая в преувеличения («жалкое наследство», «песнь моя бесследно пролетела»), он воспроизвел историю своей духовной жизни, картину огромных трудностей, выпавших на его долю и отчасти объясняющих тот «неверный звук», который сам поэт извлек из своей лиры.

«Гнетущие впечатления» детства и молодости, отсутствие свободы для поэта, для творчества, уход от единомышленников, на которых можно было бы опереться, невольная оторванность от народа, приверженность к «минутным благам» жизни и, наконец, трогательная мольба о прощении, обращенная к родине («За каплю крови, общую с народом, Прости меня, о родина! прости!..») — вот содержание стихотворной исповеди «Умру я скоро...». Несомненно, сознание своей ошибки, прямой вины, выраженное в стихотворении «Ликует враг...», дало толчок для усиления покаянных настроений; не случайно Некрасов вернулся к «муравьевской» истории в стихотворении «Умру я скоро...», дав здесь чеканно точное определение этой истории и своей вины:

Не торговал я лирой, но, бывало,
Когда грозил неумолимый рок,
У лиры звук неверный исторгала
Моя рука...

(II, 261)

Признание очень важное. В целом же смысл стихотворения неизмеримо шире, чем только ссылка на «неумолимый рок» как один из мотивов прегрешения. Смысл этой страстной и предельно выразительной исповеди-самоанализа — объяснение в любви к народу, осознание долга перед ним, а также скромная, но весомая мысль об общей «капле крови», пролитой вместе с народом.

Чем больше печалился поэт о своих ошибках, тем беспощаднее обвинял себя в недостаточно последовательном служении народу и нетвердости своего «шага», тем острее становилось его перо; сознание ответственности поэта-гражданина заставляло его отдавать все больше сил поэтической разработке таких тем, каких коснуться мог только он и никто другой. Темы эти были самые животрепещущие — речь шла о революционной борьбе, о гражданском мужестве и долге, о сатирическом обличении власть имущих и, наконец, о жизни народа, крестьянства в новых пореформенных условиях.

Разумеется, он не мог прямо писать о революционерах, которых преследовало правительство, и потому искал «обходных» путей воплощения столь острой темы. Так в его стихах опять возник мотив дороги, по которой идут и едут обреченные на каторгу. Еще в 40-х гг. в «пейзажном» стихотворении «Перед дождем» упоминался жандарм с нагайкой в руке; тогда был сделан только намек на арестанта, сидящего в таратайке с закрытым верхом. В более поздних стихах картина стала много полнее. В стихотворении «Благодарение господу богу» (1863) перед седоком и кучером бегут «тени погибших людей», тех, что раньше прошли по этой дороге, — недаром народ зовет ее «проторенной цепями»; тут же идут «пешие ссыльные», а в тряской телеге, уже без верха, — «два путника пыльные»: «Подле лица — молодого, прекрасного С саблей усач...» (II, 161). Через несколько лет — «Еще тройка» (1867), при первой публикации названная «романсом». И действительно, иронические интонации, легкий, даже игривый стих как будто не предвещают серьезного политического содержания, вернее сказать, маскируют его. Однако образы путников обрисованы теперь более подробно, а прежний «усач» прямо назван:

Жандарм с усищами в аршин,
И рядом с ним какой-то бледный
Лет в девятнадцать господин.

(II, 314)

Даже из этих стихотворений видно, что образы людей «дела», сознательно принесших себя в жертву высокому долгу, манили поэта, вызывали зависть к тем, кому была по силам такая жертва; мысль о красоте подвига постоянно возникала в его сознании. В стихотворении «Мать» (1868) жена сосланного или казненного с горечью размышляет о судьбе своих детей, внимая словам автора; он как бы убеждает ее: «Есть времена, есть целые века, В которые нет ничего желанней, Прекраснее — тернового венка...» (II, 316). И вслед за этим — столь же патетические стихи, посвященные памяти Писарева («Не рыдай так безумно над ним...», 1868); поэт ставит его в один ряд с другими чест-

ными борцами («Вспомни, сколькие пали в борьбе» — II, 317), и это заставляет припомнить и давние стихи о Белинском, и недавний реквием-плач по Добролюбову, где был создан героический и мужественный образ рано погибшего борца.

Наконец, в это же время написано стихотворение «Душно! без счастья и воли...» (1868) — всего восемь строк, но они полны глубокого смысла. Несмотря на тяжелые условия подцензурной печати, Некрасову удалось почти прямо выразить революционный призыв, мысль о назревающей в долгой ночи грозе, которая расплещет «чашу вселенского горя»: «Буря бы грянула, что ли? Чаша с краями полна!» (II, 318).

Важнейшей стороной некрасовского творчества на всех этапах его развития была сатира. Наметившееся еще в 40-х гг. тяготение к острокритическому изображению действительности привело позднее, в 60—70-х гг., к появлению целой серии сатирических произведений. Поэт создает новые жанры, пишет стихотворные памфлеты, поэмы-обозрения, задумывает цикл «клубных» сатир. Новаторское искусство социальных разоблачений, умение сталкивать противоположные жизненные явления, касаться самых злободневных вопросов и в то же время вводить лирическое начало, свободно переходя от самых задушевных интонаций к приемам хлесткого стихотворного фельетона, порой близкого к водевильной манере, — все это предопределило появление нового типа сатиры, какого еще не было в русской литературе.

Еще в предыдущие десятилетия появились у Некрасова стихотворные очерки и зарисовки, в которых действовали ростовщики-накопители («Секрет», 1855), деревенские купцы-мироеды, кабатчики, подрядчики, держащие в руках «всю округу», и другие фигуры, представлявшие ранний российский капитализм дореформенного типа. Социальная зоркость, обнаруженная поэтом в те годы, была удивительна. Позднее все усложнилось. Уже в «Балете» отмечено могущество банкиров-миллионеров, а в сатирах 70-х гг. образы буржуазных хищников заняли едва ли не центральное место. В поэме «Недавнее время» (1871) под видом критики завсегдатаев Английского клуба минувших времен даны разоблачительные зарисовки не только крепостников и «салонных якобинцев» — либералов, говорящих трескучие речи («Сам себе с наслажденьем внимая, Формируя парламентский слог...»), но и денежных тузов новой формации.

Традиции «клубной» сатиры, где клуб служил только маской, под прикрытием которой поэту было легче «порицать порядки недавнего времени» (это отмечала цензура), он развил в большой сатирической поэме «Современники» (1875). Здесь он уже не ссылался на прошлое, да и самое название поэмы напоминало, что речь шла о вполне современных вопросах. В этом многоплановом сатирическом обозрении, чередуя приемы фарса и гротеска, иронию и сарказм, он обрушил всю силу своего негодования и своего таланта против набиравшей силы российской буржуазии.

Он создал необычную по своей социальной точности и остроте картину жизни «верхов» тогдашнего общества, показал начинавшийся разгул капиталистического хищничества, вывел достоверные портреты титулованных казнокрадов, финансовых воротил, промышленных и железнодорожных магнатов, прибиравших к рукам власть и экономику страны. Читатели некрасовского времени без труда узнавали за каждым таким портретом черты его реального прототипа.

Острота и сила некрасовского гротеска особенно подчеркнуты художественным приемом, который состоит в том, что поэма-обозрение написана от первого лица. Автор-повествователь постоянно присутствует в сознании читателя, ведет его за собой, как руководитель действия или как опытный режиссер. Он начинает поэму прямым обращением к «другу-читателю», а затем вместе с ним переходит из зала в зал, открывая сцену за сценой, эпизод за эпизодом: в залах ресторана происходят встречи читателя с бесчисленными персонажами некрасовской сатиры.

Примеры высокого поэтического мастерства являют собой язык и стиль «Современников». Здесь в сложном сочетании предстают и разговорный жаргон, и канцелярский язык дельцов, и официально-парадное красноречие, ставшее материалом для пародийного осмеяния, и элементы публицистической речи, в которых слышен голос самого автора.

Поэту удалось достичь в своей сатире высокой степени типического обобщения. Недаром суровый обличитель пороков старого общества, соратник Некрасова по «Отечественным запискам» Салтыков-Щедрин был так удовлетворен «Современниками». «Поэма поразила меня своею силою и правдою», — писал он автору.[21] В истории русской литературы сатирическая поэма-обозрение Некрасова стоит рядом с обличительной щедринской прозой.

12

Вся крестьянская лирика и поэмы Некрасова 60-х гг. послужили как бы подготовительными этюдами для главного его полотна — эпической крестьянской поэмы-симфонии «Кому на Руси жить хорошо». В ее основе — мысль, которая неотступно преследовала поэта в пореформенные годы: «Народ освобожден, но счастлив ли народ?» («Элегия», 1874). Ответ на этот вопрос подразумевался сам собою, и тем не менее Некрасов испытывал потребность ответить на него в большом многоплановом сочинении: он хотел изложить в нем все, что знал о народе, все, что ему приходилось слышать из уст крестьянства, все, что он долго и кропотливо (по его же признанию) собирал «по словечку»

---

[21] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 18, кн. 2. М., 1976, с. 255.

в течение последних десятилетий (работа началась, вероятно, с 1863 г.). Поэма-эпопея вобрала в себя весь духовный опыт художника, знатока народной жизни и народной речи. Она явилась итогом его долгих размышлений о положении и судьбах крестьянства, обобранного и разоренного реформой.

В стилистике поэмы Некрасов искусно разработал сложный эмоционально-ритмический строй, впитавший в себя богатейшую фольклорную традицию, огромный художественно переработанный поток народнопоэтического творчества, приемы народной поэтики. К. И. Чуковский справедливо назвал Некрасова, с детства изучавшего народную речь, «одним из величайших фольклористов России» (III, 632).

Форма путешествия, выбранная для поэмы, как нельзя лучше позволяла автору свести прежние разрозненные наблюдения в единую картину-панораму крестьянской Руси с ее нищими деревнями и шумными ярмарками, тяжелым трудом и бесшабашным разгулом, трагической участью крестьянки и первыми выступлениями мужиков-бунтарей и протестантов. Пестра и многолика действительность, художественно исследованная в поэме, бесконечно разнообразны и приемы ее изображения. Стих поэмы исследователи называют «гениальной находкой» Некрасова. Свободный и гибкий стихотворный размер, независимость от рифмы открыли возможность щедро передать своеобразие народного языка, сохранив всю его меткость, афористичность и особые поговорочные обороты; органически ввести в ткань поэмы деревенские песни, поговорки, причитания, элементы народной сказки (волшебная скатерть-самобранка потчует странников); искусно воспроизвести и задорные речи подвыпивших на ярмарке мужиков, и выразительные монологи крестьянских ораторов, и вздорно-самодовольные рассуждения самодура-помещика.

Красочные народные сцены, полные жизни и движения, множество характерных лиц и фигур, особенно в эпизодах на ярмарке, с ее праздничным гулом и оживлением, разговорами, песнями, — все это создает неповторимое многоголосие некрасовской поэмы, в котором как бы исчезает голос самого автора, а вместо него слышны голоса и речи бесчисленных его персонажей.

В поэме нашла выражение важнейшая некрасовская тема поздних лет — тема духовного раскрепощения деревни, сложившаяся в результате постоянного изучения ее жизни и ее людей. В главе «Пир на весь мир», законченной в 1876 г., поэт стремился показать постепенное пробуждение народного сознания, ростки недовольства и протеста в темной еще массе крестьянства. Образ «народного заступника» Гриши Добросклонова, появившийся в конце главы, должен был символизировать грядущее обновление России, в нем намечены черты революционных народников 70-х гг., ему не без умысла придано известное сходство с Добролюбовым. Вместе с этим новым персонажем в поэме возникают неожиданно светлые страницы; на смену прежним мрач-

ным песням («Голодная», «Барщинная», «Солдатская», «Соленая» и др.) появляются новые, «добрые песни» — в них выражены заветные некрасовские мысли о будущем подлинном освобождении крестьянства: «Сбирается с силами русский народ И учится быть гражданином» (III, 387).

Образ Гриши Добросклонова придает поэме Некрасова, которую он сам считал незаконченной, известную композиционную завершенность: можно предположить, что Гриша и есть тот «счастливец», которого безуспешно искали странники; счастье свое он находит в служении народу. Однако вопрос о том, как именно хотел Некрасов завершить свою поэму, все-таки остается неясным. Некоторыми исследователями высказано сомнение: правомерно ли отводить столь решающую роль образу Гриши, можно ли рассматривать его как итоговый по отношению ко всему произведению?

Напомним, что еще в довоенные годы А. Т. Твардовский, как свидетельствует его ранняя работа (1937—1938), лишь недавно увидевшая свет, почувствовал необходимость более точного анализа замысла и структуры некрасовской поэмы. «...нельзя предположить, — писал он в этой работе, — чтобы все линии, все пути сложнейшего повествования были сведены к Грише Добросклонову, как бы вообще ни был сам по себе этот образ идейно значителен. Недостаточность такого разрешения замысла была бы совершенно очевидна».[22] К этим словам поэта, успешно развивавшего некрасовские традиции, нельзя не прислушаться. В его работе есть и другие мысли и наблюдения, способствующие более глубокому пониманию текста поэмы. Плодотворно, в частности, замечание о том, что и в своем незавершенном виде поэма представляет собой «несомненное художественное целое».[23]

В те же самые годы, когда создавалась великая народная эпопея «Кому на Руси жить хорошо», поднявшая жгучие современные вопросы, Некрасов работал и над исторической темой. Вернее было бы назвать ее историко-революционной: в поэмах «Дедушка» (1870), «Княгиня Трубецкая» (1871) и «Княгиня Волконская» (1872) нашел выражение интерес поэта к восстанию декабристов, к судьбам участников этого движения. В поэмах действуют старый декабрист, вернувшийся с каторги, который, по словам автора, «выведен нераскаявшимся, т. е. таким же, как был» (XI, 208), и жены декабристов Трубецкая и Волконская, последовавшие за своими мужьями в Сибирь, проявив высокую силу духа и редкую самоотверженность.

Решившись взяться за такую сложную тему, Некрасов не мог не столкнуться с огромными трудностями. Впервые за полвека, протекшие после восстания на Сенатской площади, русская литература заговорила о декабристах. Поэту пришлось примириться

[22] *Твардовский А. Т.* Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». — В кн.: О Некрасове. Статьи и материалы, вып. 4, с. 299.

[23] Там же, с. 302.

с порчей текста, со многими изъятиями, сделанными по требованию цензуры. Кроме того, он вынужден был в специальном примечании (к публикации «Княгини Т.***» в «Отечественных записках») разъяснить публике, почему он взялся за столь необычную тему, и указать, что его будто бы вовсе не интересовала политическая сторона дела: «...да это и не входило в пределы задачи, как увидит читатель». Задача же, по словам автора, состояла в том, чтобы показать, какую изумительную твердость проявили женщины того времени. «...самоотвержение, выказанное ими, останется навсегда свидетельством великих душевных сил, присущих русской женщине, и есть прямое достояние поэзии. Вот причина, побудившая автора приняться за труд...» (III, 582).

Читатели, конечно, понимали, что, поэтизируя подвиг русских женщин, жен декабристов, Некрасов думал также и о самих участниках движения, об их трагической судьбе; из текста поэм видно, что он стремился — насколько это было возможно — воссоздать их героические образы, что отвечало задачам революционно-народнической пропаганды 70-х гг.: выразить идеал героя-деятеля, революционера. Этой цели служила и введенная в поэму картина восстания на Сенатской площади, впервые в литературе рисующая и это событие, и мужество участников восстания с реалистически точной конкретностью.

Несмотря на подлинный историзм декабристских поэм Некрасова, в основе которого — глубокое изучение материалов и документов, нельзя не видеть, что автор прочитал эти документы глазами современника революционно-общественного движения на новом его этапе; по мере развертывания движения его участниками становились многие женщины, и это придавало особое звучание некрасовским поэмам. Они воспевали подвиг, рисовали характеры, олицетворявшие самоотверженность и бескомпромиссность. Вот почему героини этих поэм с таким живым интересом и такой признательностью были встречены в передовых кругах русского общества.

К историко-революционным поэмам по духу своему примыкает некрасовская лирика 70-х гг., отразившая влияние освободительной борьбы, время подъема и спада народнического движения, «хождения в народ», которому поэт горячо сочувствовал. Он не прошел мимо темы участия женщин в этом движении. В стихотворении «Отрывок» — трагедия девушки, сбросившей «мертвящие оковы Друзей, семьи, родного очага», но не встретившей людей «дела», к которым она мечтала примкнуть (стихи написаны в конце 1876 г., когда обнаружилась бесплодность «хождения в народ»); в стихотворении «Ты не забыта...» (1877) говорится о «великой могиле» женщины, покончившей с собой, но оставившей светлую память: ее судьба должна послужить и укором, и поучением людям. Другие стихи этого времени («Молодые лошади», «Праздному юноше», «Приметы», «Молебен») также тесно связаны с настроениями народнической молодежи.

В этих стихах — осуждение тех, кто стоит в стороне от борьбы; молитва «Об осужденных в изгнание вечное, О заточенных в тюрьму» (II, 402); обращение ко всей народнической интеллигенции с призывом: «Сейте разумное, доброе, вечное...» («Сеятелям», 1876).

Среди стихов этого времени есть отклики на политические процессы по делам землевольцев и первых рабочих революционеров; есть стихи, выражающие гнев и печаль по поводу разгрома Парижской коммуны и торжества реакции во Франции («Жадный пир злодейства и насилья, Торжество картечи и штыков» — II, 362). Стихотворения, навеянные этими событиями, — «Страшный год» и «Смолкли честные, доблестно павшие» (1874), — в последующие годы по своему содержанию легко применялись к русской действительности. Вместе с другими стихами Некрасова 70-х гг. они ходили по рукам, становились прокламациями, печатались в нелегальных изданиях (газета «Земля и воля» и др.). Некрасовская муза, народная по самой своей сути, была крепкими нитями связана с освободительными идеями эпохи.

Размышлениями о музе, о народе, которому служила она верой и правдой, стремлением «свести итог» прожитой жизни, горькими сожалениями об «ошибках», обращениями к «читателю-гражданину» («Лишь в суд его храню слепую веру») пронизаны стихи поздних лет, написанные во время тяжелой болезни. Они составили сборник «Последние песни» (1877). В этих стихах, отмеченных — вопреки физическому угасанию — поразительным взлетом таланта, зрелой мыслью и мудрой простотой, можно найти художественное завершение многих существенных линий некрасовского творчества. В этом смысле «Последние песни» — книга итогов. И в то же время — это самостоятельный и важный этап творческого развития поэта, последняя страница его большой жизни в литературе.

Оригинальность и самобытность отличают некрасовскую «музу мести и печали». Тесная связь с национальной жизнью, близость к народу и умение говорить от его имени, небывало активный характер вторжения в жизнь и воспроизведения ее в искусстве как черта реалистического художественного метода — вот главные свойства поэзии Некрасова. Его деятельность не с чем сравнить во всей мировой литературе, ибо ни одна литература не знала народного и революционно-крестьянского поэта такого масштаба, как автор «Кому на Руси жить хорошо». А ведь круг его поэтических интересов не был ограничен крестьянской темой: в сферу его внимания входили и жизнь города, и героические страницы прошлого — движение декабристов, и высокие человеческие чувства, запечатлённые в его любовной и гражданской лирике, и жизнь «высших» кругов общества, заклейменная в его сатире. Обширный и разнородный материал предстал в творче-

стве Некрасова в виде особого многоцветного сплава, образовавшего единственную в своем роде поэтическую энциклопедию старой России.

Великий мастер реализма в поэзии, создатель новых и преобразователь старых жанров, реформатор русского стиха, художник русского слова, впитавший все богатства народной речи, Некрасов явился крупнейшим выразителем национального сознания русского народа в одну из трудных эпох его развития. Как редактор лучших русских журналов XIX в. «Современника» и «Отечественных записок» — он стоял в центре литературно-общественного движения своего времени. Как художник-новатор, пролагавший новые пути в отечественной литературе, он поднял ее на новую ступень развития, достойно продолжив традиции своих великих предшественников. По определению Достоевского, Некрасов как поэт «должен прямо стоять вслед за Пушкиным и Лермонтовым».[24]

---

[24] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. художественных произведений, т. 12. Л., 1929, с. 348.

ПОЭТЫ НЕКРАСОВСКОЙ ШКОЛЫ

Уже Чернышевский со всей определенностью заявил, что Некрасов является создателем нового периода в русской литературе. Прежде всего это относится, конечно, к русской поэзии. Тем не менее делались неоднократные попытки представить его творчество лишенным корней в русской поэзии и не создавшим в ней традиций. «Некрасов, — заявлял уже в 20-х гг. нашего века известный историк литературы Нестор Котляревский, — вышел на большую дорогу и пошел по ней один, без единого спутника, не вспоминая ни о ком и никого не ведя за собою. В истории русской литературы место, занимаемое Некрасовым, совершенно исключительное. Поэзия его — пример редчайший, а может быть, и единственный. Предшественников он не имел, не имел и наследников».[1]

Отрицание за Некрасовым права на звание главы целой школы часто шло от ощущения оригинальности и неповторимости некрасовского дарования. Так, один из дореволюционных критиков, сочувственно в целом отзываясь о некрасовской поэзии, писал: «Является, однако, вопрос, насколько Некрасов в своем исключительном и резком направлении может быть учителем и образцом. Школы, как известно, он не оставил. Подражатели у него были, есть и, вероятно, будут, но школы нет и вряд ли она когда-нибудь возникнет».[2]

Становясь предметом споров, некрасовская школа тем самым подтверждала свое существование. Недаром сам термин «некрасовская школа» возник еще в 60-х гг. прошлого века, и возник не случайно, выражая дух времени с его резко обострившимися

---

[1] *Некрасов Н. А.* Неизданные стихотворения, варианты и письма. Пг., 1922, с. 12.

[2] *Чуйко В. В.* Современная русская поэзия в ее представителях. СПб., 1885, с. 58.

идеологическими противостояниями и с отчетливым осознанием этих противостояний художниками разных социальных и художественных лагерей. Сказалось на новом термине, очевидно, и влияние такого понятия как «натуральная школа», которая в середине 40-х гг. тоже в большой мере связывалась с именем Некрасова. Историческую необходимость своего рождения эта школа доказывала тем, что появилась по сути до Некрасова. Уже такие произведения Н. П. Огарева (1813—1877) как «Кабак» (1841), «Изба» (1842) напоминают некрасовские, а написаны они за несколько лет до появления подлинно оригинальных стихов Некрасова. Одновременно с Некрасовым, иногда чуть раньше, иногда позднее, пишет ряд произведений на «некрасовские» темы такой чуткий поэт как М. Л. Михайлов. Не просто вслед за Некрасовым, но и предупреждая некоторые его важнейшие поэтические открытия, создает свои стихи-песни И. С. Никитин.

Рос талант Некрасова, росло и названное позднее его именем поэтическое движение. Слово «некрасовская школа» уже как бы носилось в воздухе и наконец было произнесено впервые в связи с характеристикой поэзии Дмитрия Минаева.[3] Существование некрасовского направления, «некрасовской школы» часто признавали даже критики, враждебно относившиеся к демократической поэзии. Правда, здесь обычно старались не только указать на родство Некрасова и созданного им направления, но, выделяя Некрасова, унизить поэтов «школы», заявить об их бесталанности и вымученности.

Конечно, увидеть разницу между поэзией великого поэта и творчеством скромных талантов легче, чем попытаться непредвзято определить размеры и особенности последних. Щедрин отметил в свое время: «Значение второстепенных деятелей на поприще науки и литературы немаловажно <...> Каждая школа имеет и своего мастера, и своих подмастерьев и чернорабочих, но критика, конечно, была бы неправа, если б одних мастеров признавала подлежащими ее суду, а писателей, идущих по их стопам, оставляла в забвении <...> пренебрежение к подражателям может сделать ущерб самому критическому исследованию в том отношении, что оставит без разъяснения те характерные стороны школы, для изучения которых подражатели почти всегда представляют материал гораздо более разнообразный, нежели сами образцы».[4]

Что же такое «некрасовская школа» в русской поэзии? Прежде всего под школой можно понимать систему художественных принципов, которая исторически закономерно сложилась в русской — прежде всего демократической — поэзии к середине XIX в. Как мы уже отметили, школа эта не началась с Некрасова и не окончилась им. Однако процесс художественного раз-

---

[3] См.: Иллюстрация, 1863, 9 мая, с. 274—275.

[4] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 9. М., 1970, с. 343—344.

вития таков, что исторические закономерности его редко предстают вне яркого индивидуального воплощения. Некрасов оказался поэтом, наиболее полно выразившим историческую необходимость нового этапа русской поэзии и, естественно, давшим ей свое имя.

Некрасовская школа как система художественных принципов так или иначе оказывала влияние на всю русскую поэзию. В этом смысле следы некрасовской школы мы находим в художественных явлениях эпохи, казалось бы, далеких от его поэзии, чуть ли не противоположных ей, например у Тютчева или у поэтов позднейшего времени — у Андрея Белого, у Блока. Это одна сторона дела.

Обычно же под школой Некрасова — и здесь речь идет именно о такой школе — понимают поэтов 50—70-х гг., идеологически и художественно наиболее ему близких, испытывавших на себе прямое влияние великого поэта, даже организационно в сущности объединенных уже в силу того обстоятельства, что большинство из них группировалось вокруг немногочисленных демократических изданий: некрасовского «Современника», «Русского слова», «Искры».

Советская литературная наука немало сделала, восстанавливая подлинный облик некрасовской «школы», избавляясь от многих ошибок, допущенных наукой, критикой, да и издательской практикой прошлого, обнаруживая неизвестные страницы и заново прочитывая известные. Однако еще в большом ходу слишком суммарные характеристики поэтов «школы». А ведь при большой общности художественных принципов отношение к поэзии Некрасова поэтов его направления было разным, сложным, подчас противоречивым. Да и сам термин «школа» совсем не предполагает литературного школярства, наивного ученичества, обязательного желания точно следовать великим образцам.

Яркое, самобытное дарование Некрасова не только вызывало желание подражать, но и ставило подчас человека, сознающего значение творческой индивидуальности, в очень сложное положение и даже вынуждало к молчанию. «Мне казалось, — вспоминал А. М. Жемчужников (1821—1908), — что мои стихи никому не нужны в такое серьезное время. Поэзия на „гражданские мотивы“ была бы очень уместна в эпоху пробуждения ума и совести. Я сознавал все высокое ее значение, и меня к ней тянуло; но эти песни пел тогда Некрасов. Они были так сильны и оригинальны, что тягаться с ними я, конечно, не мог, а вторить им, хотя бы и не фальшивя, было бы излишне».[5]

Поэты-демократы подчас не умели органически переработать влияния Некрасова, прямо повторяли некрасовские темы и образы и тем самым наносили ущерб общей поэтической культуре эпохи, простым повторением превращая эти темы и образы в ба-

---

[5] *Жемчужников А. М.* Стихотворения, т. I. Изд. 4-е. СПб., 1910, с. XII.

нальности и штампы. Вряд ли стоит закрывать глаза на откровенное эпигонство некоторых поэтов этого ряда. Конечно, наиболее «некрасовские» стихи А. Н. Плещеева (1825—1893) — это и наиболее слабые его стихи.

Кроме того, необходимо иметь в виду ряд обстоятельств. Во-первых, самые границы «школы» — вещь довольно условная и подвижная, ведь любой поэт «школы» развивается и под знаком других, иногда многих, литературных влияний. Важно понять, когда и где влияние Некрасова оказывается определяющим и принципиально важным. Во-вторых, вряд ли можно установить такие особенности, которые оказались бы в данном случае всеохватывающими. В рамках самой литературной школы есть разные аспекты, как бы «школы» в «школе», так что они подчас имеют между собой мало общего: Никитин — и И. И. Гольц-Миллер (1842—1871), Д. Д. Минаев (1835—1889) — и С. Д. Дрожжин (1848—1930).

Самое существо некрасовской поэзии определяется ее народностью. Это был поэт, который не просто писал о народе, но, если воспользоваться словами Марины Цветаевой, «говорил народом». Именно в своем качестве народного поэта, а не только масштабом дарования отличается Некрасов от многих представителей своей школы, даже очень талантливых и в наибольшей степени к Некрасову приближавшихся. Таким поэтом был, в частности, Михаил Ларионович (Илларионович) Михайлов (1829—1865). Михайлов — из немногих поэтов, в стихах которых мы находим уже в 40-х гг. прямые переклички с поэзией Некрасова. В «Помещике» (1847) есть мотивы «Псовой охоты», в стихотворении «Груня» (1847) — «Тройки». Тем не менее сходство стихотворений Некрасова и Михайлова часто оказывается лишь внешним. Оба поэта стремятся уяснить народный характер. Но Некрасов открывает самостоятельно, по-новому и новое в народной жизни, ищет новой поэтичности на основе анализа; Михайлов же скорее удовлетворяется уже найденным.

Интересно отметить в связи с этим, что Некрасов высоко ценил Кольцова, но на поэтическую деятельность Некрасова Кольцов влиял сравнительно мало. Для Михайлова же поэзия Кольцова в известном смысле оказывается конечной формой выражения народности. Молодой Михайлов пытается писать песни в кольцовском духе. Так возникает характерный образ степи в стихотворении «На пути» (1848). С другой стороны, ряд стихотворений он как бы перестраивает уже по некрасовскому типу. Появляется тяга к конкретности, к сюжету. Но даже эти стихи не достигают уровня социального и психологического анализа Некрасова. Так, в стихотворении «Груня» есть конкретная обстановка крестьянской избы, характерные детали: полати, прялка, теплая печурка с котом. Но отсутствие анализа не позволяет создать конкретный характер, который есть у некрасовской героини.

Показательно стремление Михайлова увидеть в крестьянской девушке личность, частное лицо, отсюда и имя — Груня. И все же у Некрасова в стихотворении «В дороге» мы узнаем о *ее*, Грушиной, трагедии, а у Михайлова ее, Грунина, беда полностью вмещается в традиционный мотив о родительской воле, разлучившей с любимым девушку, отданную замуж за нелюбимого. У Некрасова общее выразилось в частном, у Михайлова общее вытеснило частное.

В стихотворении «Кабак» (1848) у Михайлова та же тема, что и у Некрасова в стихах «Пьяница», «Вино». Но в то время как у Некрасова в трех сжатых историях дана социальная судьба человека, Михайлов более традиционен. Его стихотворение — скорее привычная песенная вариация на тему о «зелене вине», как будто пришедшая из народной песни. Так появляется поэтическая «чарка» вместо прозаического «полштофа» у Некрасова. Социальный мотив едва намечен:

Аль денег к оброку
В мошне не хватает.
Аль староста рыжий
За леность ругает...[6]

Впрочем, Михайлов довольно скоро отказался от попыток изображать народную жизнь. Народ лишь иногда предстает в его позднейших стихах, но уже суммарно, в однозначных определениях. В стихотворении «Те же все унылые картины...» (1861) — это темная, терпеливая масса:

А кругом все будто стоном стонет...
И вопрос тоскливый сердце жмет:
Лес ли то со стоном сосны клонит,
Или вьюга твой мне стон несет,
Изнемогший в вековом томленьи,
Искушенный в вековом терпеньи,
Мой родной, несчастный мой народ?[7]

Внешне это напоминает некрасовское «стонет» в «Размышлениях у парадного подъезда»:

Где народ, там и стон... Эх, сердечный!
Что же значит твой стон бесконечный?

— но включается в рамки иной, романтической по сути, системы.

Иной тип являет поэзия Леонида Николаевича Трефолева (1839—1905) — поэзия своеобразных перепевов некрасовской поэзии. Человек большого общественного темперамента, публицист, газетчик, земец, отставлявшийся от службы, постоянно преследовавшийся цензурой, Трефолев и в поэзию принес живое злободневное начало. В стихотворении «Что умею я нарисовать»,

---

[6] *Михайлов М. Л.* Соч., т. 1. М., 1958, с. 59.
[7] Там же, с. 89—90.

которое несет следы влияния некрасовского цикла «О погоде», поэт сам очертил круг тем и образов своего творчества:

Все выходит картина одна —
Безобразная, грустно-смешная,
Но для многих, для многих родная...[8]

Сам Трефолев не новатор, но он обратился к новаторским формам некрасовской поэзии и дал свои разработки их. Он не стремился, подобно некоторым поэтам некрасовской школы, уйти из-под могучего влияния учителя, дабы заявить свою поэтическую личность. Одна из особенностей поэзии Трефолева, дающая определенный эстетический эффект, оказывающаяся художественным «приемом», — максимальная приближенность к Некрасову. Поэт не только не скрывает, но даже демонстрирует такую приближенность. Он как бы показывает процесс прочтения стихов другого поэта, круг вызываемых им ассоциаций, иногда прямо цитирует. Примечательно и то, что лучшие свои произведения («Камаринская», «Дубинушка», «Рекрутчина») Трефолев создает в 60-е гг. Здесь его поэзия по-своему повторила поэзию Некрасова, в те же годы создававшего наиболее органичные народные свои произведения («Мороз, Красный нос», «Песни» и др.).

Совершенно исключительное место в изображении народной жизни занял крупнейший и талантливейший представитель некрасовской школы — Иван Саввич Никитин (1824—1861). Его лучшие произведения представляют самостоятельное и оригинальное творчество в духе новой некрасовской школы.

Никитин в отличие от многих поэтов некрасовской «школы» оказался внешне почти никак с Некрасовым не связанным. Разные города, разные условия жизни, разные судьбы. Полное отсутствие общения, даже простого знакомства, единственное случайно опубликованное в «Современнике» никитинское стихотворение. Тем интереснее делается вопрос об отношении поэзии Никитина к поэзии Некрасова.

Молодой Никитин ищет учителей в Пушкине, Кольцове, Лермонтове. Характерна и смена влияний: сначала Пушкин, Кольцов, а затем, и все сильнее, Лермонтов. Некрасова, который уже к концу 40-х гг. заявил себя как пролагатель новых путей в поэзии, в числе поэтов, влиявших на Никитина, мы пока не находим.

И только пройдя через многочисленные, но закономерные влияния, Никитин обращается наконец к Некрасову. Путь от Пушкина до Некрасова оказывается пройденным, и обращение к Некрасову является как конечное на этом пути. Только в середине 50-х гг. Никитин обращается к стихам Некрасова десятилетней давности — свидетельство органичности их восприятия — и представляет свои разработки некрасовских тем.

---

[8] *Трефолев Л. Н.* Стихотворения. Л., 1958, с. 174.

Первоначально влияние Некрасова проявляется в тех же формах, что и влияние Кольцова или Лермонтова, т. е. в формах прямого подражания, повторения некрасовских мотивов и образов, характеров и сюжетов.

«Рассказ ямщика» (1854) восходит к некрасовскому стихотворению «В дороге». Напоминает стихотворение «В дороге» и никитинский «Бурлак» (1854). Почти точно в сюжете, в характерах и даже в интонациях повторяет «Уличная встреча» (1855) стихотворение Некрасова «В деревне».

Никитин, как и Некрасов, ввел в поэзию частную жизнь крестьянина, мужика, человека из народа. В отличие от Лермонтова, для которого мир народности оказался не анализируемым, Никитин вхож в этот мир, но не по-кольцовски: он и в нем, и вне его. Такой путь постижения народной жизни открыл Некрасов. Меняется и структура никитинского стихотворения. Открываемый и демонстрируемый Некрасовым тип народного сознания, способ постижения его требовали иной формы.

Судьба частного человека находит выражение в частном случае, в *его*, частной истории, в казусе. Лирическое стихотворение уже не удовлетворяется средствами лирики и все чаще избирает в качестве своего предмета, как говорил Добролюбов, «эпический сюжет». Традиционная песня вытесняется историей, рассказом: рассказом о человеке из народа и рассказом человека из народа. Эта необходимость поворота к новому типу творчества осознана Никитиным уже к середине 50-х гг. «Не ошибаюсь ли я, — пишет он в письме А. Н. Майкову от 17 января 1855 г., — исключительно обратившись к стихотворениям в простонародном духе? ‹...› Некоторые говорят, что произведения подобного рода (разумею не лирические, но взятые в виде отдельных сцен) прозаичны по своей положительности, что поэзия собственно состоит в образах, в романтизме, даже в некоторой неопределенности ‹...› Скоро выйдет в свет книжка моих стихотворений, но в ней в последнем роде, т. е. в простонародном, собрано мало, и если бы было много, едва ли кто-нибудь займется их разбором, укажет на светлые и темные стороны моей новой дороги».[9]

В лирике Никитина появляется жанровая сцена, бытовая картинка, новелла в стихах. Он идет здесь с Некрасовым, который сделал все это принадлежностью искусства лирики. Таким образом, Некрасов не просто из бывшего последователя Пушкина, Кольцова, Лермонтова делал своего последователя, но выводил молодого поэта на его собственную дорогу, закономерным этапом которой, впрочем, было прямое подражание новому учителю.

Конечно, социальные основы бытия не осознаны Никитиным так широко, как они осознаны Некрасовым, и психологические разработки его гораздо беднее. Стихотворная новелла Никитина поэтому несколько иная. Богатство анализа и глубина психоло-

---

[9] *Никитин И. С.* Соч. М., 1955, с. 15.

гического проникновения в характер открывают перед Некрасовым возможность необычайной концентрации материала, рассказа небольшого, но емкого. Рассказ Никитина подчас длинен и многословен. Сравнительную бедность внутреннего психологического содержания он как бы стремится компенсировать широтой внешней разработки, многоговорением героев, подробностью рассказа. Достаточно сравнить некрасовское «В дороге», в кратком рассказе вместившее целую жизнь, с новеллами Никитина, чтобы убедиться в этом. На десятки строф растягиваются стихотворения «Жена ямщика» (1854), «Неудачная присуха» (1854) и др.

Но именно Некрасов включил в сферу лирического сознания многих и разных героев — людей из народа. Никитин в 50-е гг. такой возможностью воспользовался чуть ли не шире самого Некрасова. Мужики, крестьяне и крестьянки, мещане, ямщики — герои никитинских произведений. Некрасов открыл перед Никитиным народную жизнь как предмет поэзии, как объект анализа и изучения.

Многие ранние стихи Никитина, в том числе напечатанные и в первом сборнике, важно понять как реакцию на «низкую», «грязную» действительность, как осуждение и неприятие безобразия жизни. У Никитина еще не было непосредственного ощущения народного бытия и народного творчества, их эстетической значимости. Недаром само народное творчество он, поэт из народа, воспринимает через литературу, через Кольцова.

Как противовес низкой действительности являются религиозные мотивы, картины прекрасной природы, во многом мифическая, сусальная Русь.

Приблизительно с середины 50-х гг. Никитин обращается непосредственно к народному творчеству, его поэзия уже самостоятельно, не через литературу связывается с народной песней. «Надо научиться нашим литераторам говорить с народом, для этого нужен огромный талант и родство с народным духом», — пишет сам поэт Н. И. Второву 21 ноября 1858 г.[10]

Никитин идет некрасовской дорогой. Он ищет таких путей к народной жизни и народному творчеству, которые позволяли бы сохранять самостоятельность лирического голоса, не давали бы ему раствориться полностью в стихии народной поэзии, оставляли право на уже завоеванное искусство анализа народной жизни.

Никитин по-своему и даже в чем-то раньше Некрасова стремится к такому синтезу. Успешные завоевания на этом пути отличают прежде всего его песню.

В песне Кольцова есть одно чувство и способность отдаваться ему до конца, ничего другого в поэзию господствующего чувства не допускается.

---

[10] Там же, с. 248.

Не то, например, в «Песне бобыля» (1858) Никитина. Здесь человек социально и индивидуально опознан и осознан. Это уже не просто бесталанная голова, но бобыль-бедняк.

Богачу-дураку
И с казной не спится;
Бобыль гол как сокол,
Поет — веселится.
Он идет да поет,
Ветер подпевает;
Сторонись, богачи!
Беднота гуляет! [11]

Впрочем, главное заключается не только в этом мотиве бедности, который и у Кольцова встречался довольно часто («Доля бедняка»), а в сложности лирического характера «Песни» Никитина.

В песне есть разгул сам по себе. Но разгул в то же время и защитная реакция бедняка. Разгул и удаль одновременно оказываются и маской:

Уж ты плачь ли, не плачь, —
Слез никто не видит,
Оробей, загорюй, —
Курица обидит.
Уж ты сыт ли, не сыт, —
В печаль не вдавайся;
Причешись, распахнись,
Шути — улыбайся!

За стихией гульбы есть горечь, подавленная и скрываемая. Характер никитинской песни оказывается противоречивым и сложным.

Любопытно, что, возвращаясь в народ, фольклоризируясь, никитинская песня, как и песня Некрасова, обычно упрощается, лишается психологической сложности. Народная переделка снова стремится сделать характер более простым. Так, «Ухарь-купец» («Ехал из ярмарки ухарь-купец...», 1858) из песни-обличения у Никитина становится в фольклоризированном варианте апологией широкой натуры.

У Кольцова в герое находит выражение судьба как данность, не могущая быть осужденной, у Никитина предстает социальная судьба, которая может и должна быть осуждена. Особенно явственно видно это в стихотворении «Пахарь» (1856), которое уже Добролюбовым было отнесено к числу лучших у Никитина. Что же касается самой сути его, то, пожалуй, точнее всего эту суть определил А. П. Нордштейн, человек взглядов очень консервативных, с тревогой наблюдавший за изменениями, совершавшимися в поэзии Никитина.

«Я опять о „Пахаре“, — пишет А. Нордштейн поэту, — в ней не предмет коммунистский, а мысль коммунистская... Отчего же

---

[11] Там же, с. 45.

и цензура не пропустила? Вы думаете, что никто не писал о горькой доле бедного земледельца? Писали очень много и многие поэты, и цензура пропускала, потому что эти поэты требовали только сочувствия бедняку...».[12] Решительную оппозиционность стихов сам Никитин отчетливо осознавал: «Жаль, если цензура не пропустит „Пахаря“. Я, как умел, смягчил истину; не так бы нужно писать, но лучше написать что-нибудь, нежели ничего, о нашем бедном пахаре».[13] Новизна никитинского «Пахаря» особенно явственна при сравнении с «Песней пахаря» Кольцова.

Дело не только в том, что чувству радости труда у Кольцова противопоставлено горе и тяжесть его в стихах Никитина. Меняется, по-некрасовски, вся структура произведения. В песню входит новый лирический герой со своей мыслью и со своим чувством. В никитинской песне не безотчетная горе-тоска, какая есть в песнях Кольцова. Его песня включает и взгляд на мужицкую долю со стороны, аналитическую, «коммунистскую» мысль. Его чувство, может быть, менее непосредственно, чем у Кольцова, но более широко. Автор не только сливается с пахарем, но и все время от него отделяется. Его песня не только выражает горе мужика (и это определяет ее органическую народность), но и скорбь о мужике. Это делает ее подлинно литературной, некрасовской песней:

На труды твои да на горе
Вдоволь вчуже я наплакался! [14]

В последней строфе «Пахаря» есть очень характерная умная и горькая усмешка:

Где же клад твой заколдованный,
Где талан твой, пахарь, спрятался?

Типичная формула народной поэзии и поэзии Кольцова — «талан—бесталанность» — иронически переосмыслена. Нет «талана» и быть не может. Жизнь подчинена иным законам.

Так совершается отказ от непосредственности народной песни, так происходит органичное включение в песенную стихию лирического голоса автора, так создается новый тип литературной и народной одновременно песни.

«В стихотворениях ваших, — обращается к Никитину А. Нордштейн, — вы изменили и взгляд и лад и стали упорно писать какие-то некрасовские едкие сарказмы. Как будто это поэзия... Некрасовским направлением в поэзии своей вы губите ее, да! Все это головные поэты, а не грудные».[15]

---

[12] Рукописный отд. Ин-та русской литературы АН СССР, ф. 569, № 7. — Письмо публиковалось с искажениями: Литературный Воронеж, 1949, № 3, с. 249.

[13] *Никитин И. С.* Соч., с. 220.

[14] Там же, с. 34.

[15] Цит. по кн.: И. С. Никитин. Сб. статей. Воронеж, 1962, с. 50—51.

Однако, становясь «головной», поэзия Никитина не переставала быть «грудной». Более того, в это время поэтическое творчество, подделывавшееся под «грудную» кольцовскую поэзию, как раз и становилось искусственной стилизацией, а поэзия, включавшая вслед за Некрасовым «головной» элемент, становилась подлинно непосредственной и органичной, свидетельством «родства с народным духом».

Надо сказать, что своей песней 50-х гг. Никитин не только следовал за Некрасовым, но в чем-то предвосхищал и готовил некрасовскую песню 60-х гг. Именно на некрасовском пути Никитиным были сделаны открытия, которые затем более широко и точно реализовались в творчестве самого Некрасова, и прежде всего это рассказ-песня.

Описание природы в стихотворении «Встреча зимы» (1854) перекликается с поэмой «Мороз, Красный нос». В стихотворении «Мертвое тело» есть эпизод вскрытия, подобный тому, какой в дальнейшем будет описан в поэме «Кому на Руси жить хорошо». Никитин вводит элементы народного плача-причитания. Как известно, Некрасов тоже строит соответствующее место поэмы на причете Ирины Федосовой «Плач о старосте».

Может быть, здесь и трудно говорить о прямом литературном влиянии Никитина на Некрасова, но сходство ситуаций и факт обращения обоих поэтов к народному причету очень характерны как свидетельство общности творческих исканий.

Конечно, принципы использования Никитиным народного творчества узки в сравнении с некрасовскими, и никитинская песня является более односторонней. Никитину оказался чужд полифонизм некрасовской поэзии. У Никитина народ достоин сочувствия своему страданию, у Некрасова есть не только страдание, но и богатырство, красота, богатство духовной жизни, вот почему сама скорбь у Некрасова шире, глубже и просветленнее. Некрасов стал певцом народа, Никитин остался прежде всего и больше всего певцом его скорби.

Возможно, именно желание преодолеть известную односторонность своей поэзии, глубже освоить народный характер вело Никитина к созданию поэмы из народной жизни. И здесь Никитин в чем-то предшествует некрасовским поэмам из крестьянской жизни. Первую его поэму «Кулак» (1854—1857) высоко оценила демократическая критика. Впрочем, Добролюбов, называя поэму полной истинно гуманных идей, оценивал ее скорее как рассказ в стихах или даже очерк. Примечательна и попытка Никитина в поэме «Тарас» (1855—1860) создать новый тип крестьянина. В процессе работы над поэмой проявлялась все большая социальная зоркость поэта: Тарас из гуляки и непоседы становился человеком, ищущим счастья и социальной справедливости. Герой никитинской поэмы отправляется, как в дальнейшем некрасовские мужики, посмотреть, кому на Руси жить хорошо. «Задумана была поэма, — вспоминает А. С. Суво-

рии, — как нам известно, в широких размерах: Тарас должен был пробиться сквозь тьму препятствий, побывать во всех углах Руси, падать и подниматься и выйти все-таки из борьбы победителем!».[16] Таким образом, поиски Никитина в жанре поэмы были показательны и симптоматичны для развития русской литературы в целом, что было убедительно и довольно скоро доказано Некрасовым.

В русской поэзии второй половины XIX в. освоение народной, прежде всего крестьянской жизни совершалось почти исключительно в рамках некрасовского направления. В него вовлекаются и блестяще образованные литераторы, и скромные самоучки из крестьян. Диапазон поэтов некрасовской «школы» широк и в жанрах, и в сюжетах, и в отношении к фольклору, и в методах художественного исследования. Но есть в них то, что роднит всех и снова возвращает к Некрасову: народ для них не только литературная тема, предмет поэтического изображения, народ — начало, к которому в конце концов сводится смысл творчества, борьбы, жизни.

В лирике поэтов-некрасовцев мы находим нового героя — человека общественного служения, гражданского долга. Были в «школе», осененной именем Некрасова, поэты революционного склада, которых роднит с Некрасовым пафос гражданского служения, но которые, в сущности, ушли от конкретного исследования народной жизни. Были в ней и поэты, близко стоявшие к стихии народной жизни и народной поэзии, но отнюдь не революционеры, — например, тот же И. С. Никитин. Для Некрасова, во всяком случае, оба эти начала оказывались в сложном взаимодействии. Опять-таки некрасовская поэзия и выражает особенности новой гражданской поэзии, и отделяется от нее, или, точнее, выделяется из нее. Особенности как самого Некрасова, так и поэтов его «школы» хорошо уясняются здесь на примере знаменитой «Песни Еремушке». Некрасов и ранее неоднократно обращался к образам людей, охваченных пафосом революционного подвига (Белинский, Крот в поэме «Несчастные»). «Песня Еремушке» особенно характерна, так как создавалась в накаленной атмосфере революционной ситуации конца 50-х гг. Она сконцентрировала многие важнейшие черты свободолюбивой поэзии той поры. Характер адресата, открытая декларативность, «плакатность» сатиры — все это важнейшие качества, получившие широкое и разнообразное выражение в революционной поэзии 60-х гг.

Нарастающее напряжение в «Песне Еремушке» обрывается, однако, не доходя до самой высокой ноты:

С этой ненавистью правою,
С этой верою святой

---

[16] *С—н (А. С. Суворин).* Сочинения И. С. Никитина. — Вестн. Европы, 1869, № 8, с. 898.

Над неправдою лукавою
Грянешь божьею грозой...

И тогда-то...[17]

Снова вступает песня няни, старая песня.

«Песня Еремушке» стала одной из любимых песен молодежи своего времени. Однако окончание некрасовской песни при этом как бы пропадало, снималось.[18] В этой оборванности много смысла. В самом совмещении пророчествующего «и тогда-то» со старой песней выразилось и ожидание, и надежда на будущее, пока неясное, и неуверенность, т. е. смысл, еще не определяемый никакими словами, ибо *того* еще нет, а есть лишь страстное ожидание его и пламенный к нему призыв.

Поэзия революционного призыва входила в литературу, подцензурную и потаенную, прежде всего с поэтами-революционерами, наиболее близко стоявшими к политической жизни и прямыми ее участниками. Перекликавшаяся во многом со стихами Некрасова современная ему революционная поэзия в гораздо большей мере связывалась с героической романтической традицией декабристской поэзии, особенно в пропагандистских, агитационных стихах.

Один из первых здесь, конечно, Добролюбов-поэт. Блок очень точно назвал Добролюбова «дореволюционным писателем».[19] Он весь в надежде, в уверенности, горечь несовершившейся революции ему не было суждено ни испытать, ни пережить.

Добролюбов часто как будто бы даже и не ищет новых средств воплощения темы, охотно удовлетворяясь уже найденными, предложенными поэтической традицией. Конечно, некоторая отвлеченность, абстрактность поэтических образов связана не только со слабостями Добролюбова-поэта, но и с особенностями Добролюбова-политика. Она соответствовала известной отвлеченности представлений о том, что же такое грядущая революция и как она может развиваться. Она, эта отвлеченность, доказывала не только то, что Добролюбов был политиком в поэзии, но и то, что он был поэтом в политике.

В духе декабристской поэзии звучат у юного Добролюбова гражданские лозунги свободы, тираноборческие мотивы. Однако есть и новое. Интересен, например, сюжет «Думы при гробе Оленина» (1855) (характерно само определение жанра, как у Рылеева, — дума), в основе которого реальный случай — убийство жестокого помещика А. А. Оленина двумя крепостными 25 декабря 1854 г. За этим убийством молодой поэт стремится увидеть нарастающую стихию крестьянской войны.

---

[17] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем, т. 2. М., 1948, с. 58.

[18] Обычно для вольной поэзии этой поры характерны концовки-лозунги (см.: *Бушканец Е. Г.* Вольная русская поэзия 1860-х годов. — В кн.: Народ — герой русской литературы. Казань, 1966, с. 23).

[19] *Блок А.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 348.

Революция близка, а сделает ее мужик. Это, конечно, совершенно новый в сравнении с декабристской поэзией мотив. Добролюбовское произведение содержит прямой призыв к топору, к мужицкому топору:

Без малодушия, боязни
Уж раб на барина восстал
И, не страшась позорной казни,
Топор на деспота поднял.[20]

В отличие от самого Некрасова в поэзии иных революционеров-некрасовцев мужик часто представал только в двух обличиях: угнетенный раб или пламенный революционер.

Думы о революции неизбежно должны были ставить вопрос о ее деятелях, о своем собственном месте в ней.

Так в поэзии Некрасова, Добролюбова и других поэтов некрасовского направления возникают образы людей, уже отдавших себя общему делу. Иногда это собирательный, идеальный тип, высшая норма гражданского подвига.

В сравнении с добролюбовской поэзия революционного призыва в гораздо большей мере осложнена драматическими, тревожными мотивами у Михайлова. С этой точки зрения не случайно для Михайлова обращение к декабристской теме, характерны и особенности ее разработки («Вадим», «Пятеро»). Если Добролюбову близки оптимистические начала декабристской поэзии, какой она была до 14 декабря, то для Михайлова образы декабристов, их судьбы и поэзия — не только героическая и вдохновляющая традиция. В драматизме их судеб уже угадан и драматизм собственной судьбы. Но есть и в стихах Михайлова то, что проходит даже через самые печальные из них, — твердая вера в правильность избранного пути. Есть горечь, что революция не состоялась, но нет сомнения. Этот — еще более драматичный — момент появится у другого поэта, Ивана Ивановича Гольц-Миллера.

Если Добролюбов был «дореволюционным писателем», то Гольц-Миллер — поэт, переживший несостоявшуюся революцию. И это прежде всего определило общий характер его творчества.

В стихотворении «К Родине» у него есть такие строки:

Но если жизнь моя нужна — она твоя,
Мой труд — и он тебе принадлежит всецело,
И только мысль моя — одна вполне моя,
Она дороже мне, чем кровь моя и тело![21]

Здесь заявлен пафос самоутверждения ума сильного и смелого, противопоставление выражено с большой искренностью, но, скажем, для Некрасова само такое противопоставление просто немыслимо. У Гольц-Миллера пафос индивидуальности где-то начинал переходить в пафос индивидуализма, что было характерно

---

[20] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. в 9-ти т., т. 8. М.—Л., 1964, с. 23.
[21] Поэт-революционер И. И. Гольц-Миллер. М., 1930, с. 49.

для многих радикалов 60—70-х гг. Когда Гольц-Миллер скорбел о неосуществившейся революции, то за этим стояла его личная скорбь прежде всего, за разрушенными иллюзиями он угадывал страшный призрак всеразрушающего сомнения, распада самой личности (его единственного, в сущности, символа веры):

Только приди ты скорей, заповедная!
Ждем мы тебя, как невесту жених —
Не допусти ж, чтоб в сердца наши бедные
Дух ядовитый сомненья проник.[22]

Так начинаются сомнения в себе и, шире, сомнения во всем. Трагизм несостоявшейся революции как трагизм своего личного существования и выразила с большой силой муза Гольц-Миллера:

Сочти все радости, что на житейском пире
Из чаши счастия пришлось тебе испить,
И убедись, что чем бы ни был ты в сем мире —
Есть нечто более отрадное: не быть! [23]

И у Некрасова немало стихов, в которых есть и тоска, и разочарование. Но даже в самых скорбных есть не только боль, но и сила трагедии. Вспомним хотя бы «Пророка». Для Гольц-Миллера народа как бы не существовало, даже в том суммарном и несколько абстрактном виде, в каком мы находим его в стихах Добролюбова или отчасти Михайлова. Некрасов как подлинно народный поэт именно в народе в конечном счете видел залог и того будущего, о котором страстно мечтал.

Гражданская поэзия как строй мыслей и чувств нового человека, ощущавшийся им самим, определяла во многом и интимную лирику в демократической поэзии середины века. Совершенно новые отношения устанавливались в стихах поэтов школы Некрасова между лирическим героем и женщиной. Здесь заявляли себя новые демократические социальные и моральные тенденции. У Некрасова преодолевается лирическая замкнутость. Общение лирического героя Некрасова с миром многообразно. Многообразно и включение других людей в сферу его сознания. Сам герой при этом часто отступает на второй план, лирический эгоцентризм преодолевается. Во имя принципа равенства как бы разрушаются принципы самой лирики; так, женщина входит в лирическое стихотворение и оказывается значимой сама по себе, предстает как самостоятельная героиня. Почти все поэты-некрасовцы писали интимные стихи: Плещеев и Михайлов, Минаев и Гольц-Миллер, Добролюбов. Но это не значит, что гражданские чувства просто проецировались на мир интимных чувств, хотя часто можно встретить и это. Наоборот, соотношение тех и других оказывалось очень сложным и драматичным.

---

[22] Литературное наследство, т. 25—26. М., 1936, с. 452.
[23] Поэт-революционер И. И. Гольц-Миллер, с. 60.

Более всего выявляет это интимная лирика Добролюбова. Мало сказать (хотя обычно говорят именно так), что стихи эти дополняют привычное, хрестоматийное представление о знаменитом журнальном трибуне. Эти стихи открывают новые стороны одной из самых замечательных личностей 60-х гг.

Лирика Добролюбова по-своему отразила драматические коллизии, с которыми сталкивались новые люди в сфере чувств, — и пафос принесения всего богатства чувств в жертву гражданскому служению, и сомнение в правомерности такой жертвы. В его интимной лирике раскрывались и сложность эпохи, и драматизм ее. У Добролюбова немало любовных стихов, и в них поэт приходил к тому же открытию, которое было сделано Некрасовым в области интимной лирики; вернее, он стоял перед вопросами, которые решались Некрасовым или уже были им решены.

«Идеальность» и «земность» — вот проблема, перед которой оказывалась новая поэзия. Были поэты-некрасовцы, которые почти обошли ее. К таким относится Плещеев: его любовные стихи очень традиционны, написаны часто под прямым влиянием любовной лирики Пушкина и Лермонтова. Добролюбов же, во всяком случае, ощущал здесь новые проблемы, и, таким образом, его искания в любовной лирике лежат не в стороне от исканий Некрасова.

Особое внимание поэтов школы Некрасова уделялось женщине униженной, оскорбленной, падшей. Но противоречие между «идеальностью» и «земностью» оказалось здесь еще бо́льшим и труднее разрешимым. Стихи Добролюбова «Не диво доброе влеченье. . .» (1857), «Не в блеске и тепле природы обновленной. . .» (1860 или 1861), наиболее близкие некрасовским или написанные под их прямым влиянием («Когда из мрака заблужденья. . .», «Еду ли ночью по улице темной. . .»), особенно ясно показывают драматизм лирики Добролюбова, не преодолевший этого противоречия, и тем более подчеркивают суть художественного открытия Некрасова, это противоречие разрешившего.

В сложных взаимодействиях с сатирической поэзией эпохи рождалась некрасовская сатира. Эти взаимодействия были разнообразными, — например, совместная работа Некрасова и Добролюбова в «Свистке», которая часто переходила в соавторство. Конечно, и в рамках демократической поэзии мы не находим поэта, приближающегося к Некрасову по размаху сатирического дарования, но почти все лучшее, что есть в сатирической поэзии эпохи, рождалось в недрах именно некрасовской «школы»: Н. Добролюбов, В. Курочкин, Д. Минаев и другие поэты-искровцы, Л. Трефолев.

В демократической поэзии 60-х гг., развивавшейся под влиянием Некрасова, сформировалось целое особое направление, разрабатывавшее повседневную сатиру, условно называвшуюся юмористической поэзией.

Д. Минаев в статье о В. Курочкине, подчеркивая оригинальность и своеобразие этой поэзии, даже противопоставляет ее некрасовской. «В наши дни Некрасов — лирик по преимуществу — пробовал писать юмористические песни, но этот род ему никогда не удавался».[24]

Минаев вряд ли прав, противопоставляя такую «юмористическую» поэзию поэзии Некрасова, ибо многие импульсы развития ее тоже были даны Некрасовым ранее, чуть ли не за 10 лет.[25] Но во всяком случае здесь Минаевым очень точно выражено ощущение своего места в истории и в поэзии, своей индивидуальности.

Будучи волнуем сегодняшним, «сейчасным», великий поэт видит в нем и через него вчерашнее и завтрашнее и послезавтрашнее. Меньший поэт меньше не потому, что он более злободневен, но он более заключен в злободневности, более ею ограничен. Здесь есть своя самоотверженность, вкус к черновой работе, работе рядовых, не просто идущих за великими, но и сопровождающих, и расчищающих почву, и утверждающих новое повседневным трудом. Так, В. С. Курочкин (1831—1875) и Минаев более ограничены, чем Некрасов, в своих темах, в поэтическом освоении бытия, но эта сравнительная ограниченность, локальность поэтической площадки предполагает в то же время тщательность разработки своей темы, возможность выявления и заявления своего поэтического *я*, собственных поэтических открытий.

Своей сферой в рамках некрасовского направления и стала для Минаева, Курочкина и других поэтов-искровцев непосредственная повседневная общественная, политическая и бытовая жизнь, а методом ее поэтического освоения — юмористическая поэзия.

Сама поэтическая деятельность этого рода не могла не быть связана с газетой, с журналом. Таким журналом стала «Искра», которая вместе со «Свистком» колоссальной популярностью своей доказывала историческую необходимость своего появления.

Потребность в такой поэзии вызывалась самой общественной жизнью.

Реализация же оказалась возможной на путях оплодотворения русской поэзии особого рода демократической поэзией, а именно поэзией Беранже. «В этой-то симпатии к народу, — писал Добролюбов, — и заключается причина необыкновенной популярности Беранже, этим-то и отличается он от эфемерных памфлетистов, сочиняющих зажигательные политические стихи, вызванные потребностью минуты и интересом партии».[26] Эта возник-

---

[24] *Аноним (Д. Д. Минаев).* Старая и новая поэзия (Собрание стихотворений В. Курочкина. 2 тома. СПб., 1868). — Дело, 1869, № 5, с. 23—24.

[25] См.: *Бухштаб Б. Я.* Начальный период сатирической деятельности Некрасова. — В кн.: Некрасовский сборник, 2. М.—Л., 1956, с. 150.

[26] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. в 9-ти т., т. 3. М.—Л., 1962, с. 442.

шая уже в 50-е гг. необходимость в своем «русском Беранже» и вызвала к жизни в известном смысле уникальное явление — так называемые переводы Курочкина из Беранже. «Так называемые», потому что со времен Жуковского никогда еще не обнаруживалась в России так ясно необходимость появления определенных форм в искусстве и невозможность их появления. Это и рождает оригинальный сплав родного и заимствованного в удивительном искусстве «поэта-переводчика», как назвал себя сам Курочкин.

Однако возможность появления переводов Курочкина была подготовлена Некрасовым, «русский Беранже» мог возникнуть лишь в рамках демократического некрасовского направления, и не только потому, что его представителям был близок общественно-политический пафос и демократизм великого французского поэта, но и вследствие художественных открытий некрасовской поэзии, сместившей привычные представления о поэтическом. «Это <...> стих г. Некрасова, — писал о такой поэзии Б. Алмазов, — ... на Руси существует целая школа такого рода поэзии; отличительная черта поэтов этой школы — уменье укладывать в стих обыкновенную разговорную речь».[27] Курочкин смог воспринять и передать Беранже, только будучи некрасовцем.

В связи с Минаевым был употреблен сам термин «некрасовская школа». Рецензент «Иллюстрации» писал: «Если мы станем вчитываться в думы и песни г. Минаева, мы увидим, что в каждой строчке их так и сквозит муза г. Некрасова <...> г. Минаев, принадлежа к некрасовской школе, хотя и не может возвыситься до лучших произведений г. Некрасова, сознает, однако же, вполне ее сущность и значение, ее отличие от старой лирической школы, чем он и отличается от г. Розенгейма, который, ограничиваясь одной внешностью, одними фразами, не проникает дальше этих фраз, от того под фразистостью г. Розенгейма и чудится бездонная пустота».[28]

Н. К. Крупская писала о сатире «Искры»: «Это был своеобразный фольклор тогдашней разночинной интеллигенции: авторов не знали, а стихи знали. Ленин знал их немало. Эти стихи входили как-то в быт».[29]

Стихи Минаева (и не только Минаева — он лишь наиболее характерен), вся его деятельность вырастали из быта, в чем-то относительно освобождавшегося и раскрепощавшегося после николаевской реакции, стихи эти сами «входили в быт», становясь его элементом.

---

[27] *Б. А.* Взгляд на русскую литературу в 1858 году. — В кн.: Утро. М., 1859, с. 69.

[28] См.: Иллюстрация, 1863, № 268, с. 274—275.

[29] *Крупская Н. К.* Педагогические соч. в 10-ти т., т. 3. М., 1959, с. 663—664.

Литературное событие, житейский казус, театральная премьера и вернисаж тотчас находили отклик в стихах, эпиграммах и обзорах, подчас просто в шутках, которые тут же подхватывались, разносились, становились достоянием всех, так что иногда автор забывался или его просто не знали, не видели за частоколом псевдонимов, масок, которыми Минаев пользовался: «Темный человек», «Обличительный поэт», «Михаил Бурбонов» и т. д. Условия и характер деятельности предполагали импровизацию, легкость обращения со словом, возможность игры с ним, словесный фокус, неожиданную рифму, каламбур.

Конечно, такая работа, прорастающая в быт, в пестроту житейских отношений, вела подчас к случайным темам, к известной смещенности акцентов. В сочувственных рецензиях на произведения Минаева и «Современник» и «Русское слово» все же указывают на некоторую беспредметность юмора Минаева, на его водевильность, советуют быть строже к себе. Но в целом позиции Минаева бесспорно четко демократичны. Брат Вас. Курочкина, тоже известный искровец Н. Курочкин, не случайно относил поэзию Д. Д. Минаева к «новому у нас *дельно-юмористическому* направлению».[30] Рутина, консерватизм, все надутое и пошлое находят в нем врага непримиримого. Особенно ожесточенно преследовал Минаев реакционную литературу и поэзию чистого искусства. Здесь постоянно используемым орудием становилась пародия.

Именно пародистом прежде всего был Добролюбов-сатирик. И началась его сатирическая деятельность в кругу Некрасова и в рамках сатирического приложения к «Современнику» — в «Свистке», который как бы продолжил во многом критический раздел журнала, но уже в сатирическом духе, а первые сатирически-пародийные стихи Добролюбова возникли прямо из его литературно-критической работы.

Вообще в демократической сатирической литературе 50—60-х гг. пародия в разных вариациях, пожалуй, излюбленный жанр. Пародия оказывалась и действенным орудием идейной критики, и средством зарождения новой литературной формы или, во всяком случае, способом освобождения от старой. Здесь-то решающую роль и сыграл Некрасов.

Еще в середине 40-х гг. Некрасов напечатал свою «Колыбельную», назвав ее подражанием Лермонтову. Он нашел форму, указал принципы, дал сигнал, который, впрочем, будет принят литературой лишь через несколько лет. Позднее почти все некрасовцы вернутся к некрасовской «Колыбельной» 40-х гг. как к исходной и предложат свои варианты сатирических колыбельных. Конечно, все эти «колыбельные» лишены глубины и сложности

---

[30] *Курочкин Н.* Библиографическая параллель (В сумерках. Сатиры и песни. Д. Д. Минаев. СПб., 1868; — Стихотворения графа А. К. Толстого. СПб., 1867). — Дело, 1868, № 1, с. 22.

некрасовского произведения, но именно Некрасов открыл возможность таких подражаний-пародий и перепевов.

Сам тип пародии у некрасовцев 60-х гг. идет от Некрасова: не пародия на произведение, а лишь форма пародии на произведение, содержание же при этом направлено не против пародируемого произведения, а против какого-то безобразного акта, порока и т. д. Именно об этом типе пародии писал Добролюбов, называя хорошими пародии, обращенные на стихотворение, «имеющее большую известность». Таковы у Минаева «Просьба», которая пародирует лермонтовские «Молитву» и «Тучи», стихотворение «Отцы и дети», пародирующее знаменитое «Бородино». Часты пародии и на самого Некрасова: «Проселком» («Влас»), «Из И. Аксакова» («Школьник») и другие.

Широко использует пародии и Вас. Курочкин, даже скорее не пародии, а перепевы известных стихотворений. В «Казацких стихотворениях» есть перепевы Жуковского и Пушкина, в «Легендах о Кукельване» — Пушкина и Лермонтова, в стихотворении «Розги — ветви с древа знания! ..» перепевается некрасовская «Песня Еремушке». Обычны такие пародии-перепевы и у других поэтов некрасовской «школы».

Стихи, пародии, фельетоны Минаева и других искровцев в 60-е гг., как правило, очень веселы и задорны. В них есть оптимизм, ощущение участия в совершающемся прогрессе. Добролюбов уверенно писал: «...для насмешки и пародии предстоит еще большая работа: сопровождать русскую жизнь в новом пути».[31]

Пока была вера в то, что русская жизнь идет «новым путем», насмешка и пародия могли быть по крайней мере веселы. Чем больше было разочарований, понимания того, что этот «новый путь» не состоялся, тем более горечи рождалось у Минаева и других родственных ему поэтов. Развитие русской жизни, русского общества выбивало у них почву из-под ног, лишало эстетических основ их поэзию.

Кризиса, подобного тому, который переживал Минаев, не избежал и Василий Курочкин. «Когда начиналась „Искра“, — писал он, — в русском обществе стояли светлые, прекрасные дни. То была пора самых светлых надежд и упований, пора увлечений, может быть, юных, незрелых, но увлечений чистых, бескорыстных, полных самоотвержения, проникнутых одною целию — целию общего добра и счастия, и единодушных... Литература несла общее, дорогое всем знамя».[32]

В надписи П. А. Ефремову на шестом издании «Песен Беранже» Курочкин шутливо, но точно сказал об этом кризисе:

> Изданну книжицу мной подношу вам, друже,
> Аще и не правен слог — мните, мог быть хуже.

---

[31] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. в 9-ти т., т. 6. М.—Л., 1963, с. 218.
[32] *Курочкин В.* Стихотворения, статьи, фельетоны. М., 1957, с. 599.

Чтите убо без гневу, меня не кляните:
Невозможно на Руси Беранжером быти.[33]

Невозможность «Беранжером быти» заставила искать каких-то новых путей в сатире.

Курочкин делает попытку обратиться к народнопоэтическим истокам. Видимо, в 1872—1873 гг. он работает над оригинальными по жанру драматическими произведениями — кукольными комедиями. До нас дошла одна из этих пьес — «Принц Лутоня». Стремление приблизиться к стихии народной речи, народного юмора, народного стиха явственно. Оказала свое влияние на Курочкина и народная кукольная драма.

Сатира поэтов-некрасовцев — одна из самых примечательных страниц в истории русской сатирической поэзии. Создававшаяся в большой мере как литература на злобу дня, она сумела на десятилетия сохранить живой общественный смысл и художественную значимость. Вот почему позднее, особенно в годы революционных потрясений, передовая русская журналистика и поэзия так охотно обращались к традициям своих предшественников — поэтов-сатириков середины века.

---

[33] Там же, с. 256.

Ф. И. ТЮТЧЕВ

Имя Федора Ивановича Тютчева (1803—1873) оставалось неизвестным русскому читателю долгое время после того, как художественное дарование этого замечательного поэта достигло зрелости и он не только создал, но и опубликовал многие свои стихотворения, ставшие впоследствии хрестоматийными и вошедшие в число лучших образцов русской лирики.

Ученик поэта и издателя альманахов и журнала «Галатея» С. Е. Раича, Тютчев в ранней юности был им приобщен к литературным интересам и введен в среду писателей. Другой наставник юного поэта, профессор Московского университета А. Ф. Мерзляков, прочел на заседании Общества любителей российской словесности стихотворение Тютчева — подражание Горацию «Вельможа», и четырнадцатилетний автор был почтен избранием в сотрудники Общества.

Дальнейшая судьба Тютчева сложилась необычно. Уехав в восемнадцатилетнем возрасте за границу, в Баварию, в качестве сотрудника дипломатической миссии в Мюнхене, он более двадцати лет оставался за рубежом, лишь время от времени посещая родину. В Россию он возвратился уже немолодым, сорокалетним человеком. Вместе с тем с конца 20-х гг. Тютчев стал помещать свои стихотворения в русских журналах и альманахах («Урания», «Северная лира», «Галатея», «Денница» и др.). К середине 30-х гг. в печати появились такие его произведения как «Весенняя гроза», «Летний вечер», «Видение», «Бессонница», «Сны» («Как океан объемлет шар земной. . .»), «Цицерон», «Последний катаклизм», «Весенние воды», «Silentium!», «Безумие». Стихотворения эти, опубликованные рядом со слабыми, эпигонскими опытами других вкладчиков изданий, в которых печатался Тютчев, не были по достоинству оценены современниками. Шедевры поэзии Тютчева в альманахах нередко перемежались с его еще очень незрелыми переводами и ранними стихотворениями, что также не

способствовало правильной оценке характера и размеров дарования поэта.

Лишь в 1836 г., когда по инициативе друга Тютчева, И. С. Гагарина, поэт собрал свои стихотворения и рукопись их была послана в Россию и передана лицам, причастным к изданию «Современника», П. А. Вяземский, В. А. Жуковский, а затем и А. С. Пушкин серьезно заинтересовались его творчеством. В письме от 12(24) июня 1836 г. Гагарин сообщал Тютчеву об успехе его произведений у Жуковского и Вяземского, о благожелательном отношении к ним Пушкина. Очевидно, именно последнее обстоятельство особенно взволновало Тютчева. В своем ответном письме к Гагарину от 7(19) июля 1836 г., говоря о радости, которую он испытал от новостей, сообщенных ему его корреспондентом, он обращался мыслью к Пушкину и по характеру его ума и художественного творчества ставил его выше всех современных французских поэтов.

Пушкин собственноручно внес в планы третьего и четвертого томов «Современника» большую подборку стихов Тютчева (в третий том — один печатный лист, в четвертый — половину печатного листа). Вместо пяти-шести стихотворений, как предполагали Вяземский и Жуковский, он напечатал двадцать четыре стихотворения, присланных из Германии. Была предпринята и попытка подготовить отдельное издание стихотворений Тютчева, и друзья поэта надеялись, что Пушкин примет участие в работе над его публикацией.[1] Однако издание сборника не состоялось.

Современники, непосредственно наблюдавшие Пушкина в 1836 г., сообщают о том интересе и даже энтузиазме, с которыми Пушкин отнесся к поэзии Тютчева.[2] Публикация большой подборки стихотворений Тютчева в пушкинском «Современнике» рядом с произведениями известных поэтов сама по себе была

---

[1] Литературное наследство, т. 58. М., 1952, с. 132. — Историю первых публикаций произведений Тютчева вплоть до напечатания цикла его стихотворений в «Современнике» 1836 г. см. в статье: *Николаев А. А.* Судьба поэтического наследия Тютчева 1822—1836 годов. — Рус. лит., 1979, № 1, с. 128—143.

[2] См.: *Пигарев К. В.* Из откликов современников на смерть Ф. И. Тютчева. — Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка, 1973, т. 32, вып. 6, с. 536—538; *Плетнев П. А.* Записка о действительном статском советнике Федоре Ивановиче Тютчеве. — Учен. зап. II отд-ния имп. Акад. наук, 1859, кн. 5, с. LVII. — Вопрос об отношении Пушкина к творчеству Тютчева, для полного и бесспорного решения которого нет достаточных материалов, привлекал и продолжает привлекать к себе внимание ученых. Назовем несколько работ, посвященных этой теме: *Тынянов Ю. Н.* 1) Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 330—366; 2) Пушкин и его современники. М., 1968, с. 166—191; *Чулков Г.* Стихотворения, присланные из Германии. (К вопросу об отношении Пушкина к Тютчеву). — В кн.: Звенья, кн. 2. М.—Л., 1933, с. 255—267; *Королева Н. В.* Тютчев и Пушкин. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 4. М.—Л., 1962, с. 183—207. См. также: *Королева И. А., Николаев А. А.* Ф. И. Тютчев Библиографический указатель произведений и литературы о жизни и деятельности. 1818—1973. М., 1978.

своеобразной рекомендацией их читателям. Однако в «Современнике» этот цикл произведений появился за подписью «Ф. Т.»: имя их автора не раскрывалось. Оно оставалось известно лишь узкому кругу литераторов. Вместе с тем лирический образ поэта и литературный контекст его творчества были в пушкинском «Современнике» «приоткрыты» заголовком «Стихотворения, присланные из Германии».

Не узнав из публикации «Современника» имени поэта, читатель получал своеобразную биографическую и творческую характеристику «Ф. Т.»: он был представлен как русский, постоянно живущий в Германии и связанный с немецкой культурой. Такой своеобразный «комментарий» к опубликованным в «Современнике» произведениям соответствовал некоторым существенным мотивам поэзии Тютчева: одно из первых произведений Тютчева, увидевших печать, — перевод стихотворения Генриха Гейне «Сосна» («Ein Fichtenbaum steht einsam...») было опубликовано в «Северной лире» в 1827 г. под заголовком «С чужой стороны», отсутствующим у Гейне, и с пометой после текста «Мюнхен». Так поэт придал стихотворению «характер собственной лирической темы»,[3] превратил его в выражение чувств русского, тоскующего на чужбине.

Немецкая философия и поэзия в конце 20-х и в 30-х гг. возбуждала интерес русского общества. Деятельность молодых русских шеллингианцев-любомудров, объединившихся в «Русском вестнике», привлекла внимание Пушкина. К ним был близок Тютчев.[4] Говоря о поэтах-любомудрах, Пушкин вслед за И. Киреевским называл их поэтами «немецкой школы», к их числу он относил и Тютчева. В своем отзыве па альманах «Денница» в 1830 г. Пушкин признал неоспоримый талант двух поэтов «немецкой школы» — Шевырева и Хомякова, но не решился сказать того же о Тютчеве, творчество которого ему тогда еще было очень мало известно. Иначе, очевидно, он оценил его в 1836 г., когда стихотворения Тютчева показались ему достойными занять столь значительное место в его журнале.

Однако в годы, последовавшие за смертью Пушкина, активность публикаций произведений Тютчева заметно ослабевает. Возможность занять определенное, соответствующее его дарованию положение в литературе, которая, казалось бы, обозначилась в момент признания его окружением Пушкина — авторитетными поэтами, — в 40-х гг. сошла на нет. Стихи его почти совсем исчезают со страниц журналов. Загадочное явление первоклассного русского поэта, присылающего свои стихотворения из Германии и не подписывающего их полным своим именем, было совершенно забыто. Полнота этого мгновенного забвения была отмечена Вале-

---

[3] *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы, с. 395.

[4] О взаимодействии поэзии Тютчева и представителей русского философского романтизма см.: *Маймин Е. А.* О русском романтизме. М., 1975, с. 145—147, 170—200.

рианом Майковым. В рецензии на переводы А. Н. Плещеева из Гейне, попутно вспоминая о Тютчеве, В. Майков утверждал, что полное забвение за десятилетие поэта, печатавшегося в «Современнике» и обратившего на себя внимание знатоков и ценителей поэзии, свидетельствует о печальном положении русской литературы, о пренебрежении к подлинным талантам, к истинно поэтическим произведениям. Таким образом, приводя Тютчева в качестве примера трагической судьбы одаренного поэта в современном обществе, В. Майков опирался в оценке художественного значения творчества Тютчева на мнение Пушкина и его окружения.[5]

Сходную тенденцию можно отметить и в статье Н. А. Некрасова «Русские второстепенные поэты» (1850), сыгравшей особую роль в литературной судьбе Тютчева. Статья Некрасова — первый критический очерк о творчестве Тютчева, появившийся в печати, — содержала утверждение, что Тютчев, волею обстоятельств оказавшийся в положении второстепенного поэта, по сути дела является первоклассным художником, уход которого из литературы должен расцениваться как большая потеря. Некрасов заявлял: «Мы решительно относим талант г. Ф. Т—ва к русским первостепенным поэтическим талантам»,[6] — и на протяжении своей статьи ставил Тютчева в один ряд с самыми прославленными русскими поэтами вплоть до Пушкина и Лермонтова. Статья заканчивалась напоминанием о публикациях стихотворений Тютчева в пушкинском «Современнике» и в том же журнале непосредственно после смерти Пушкина. Появление в «Современнике» в 1850 г. апологии Тютчева не было случайностью. В статье Некрасова была выражена решимость редакции журнала взять на себя заботу о судьбах поэзии, об изучении и сохранении сокровищ поэзии предшествовавшего периода и о том, чтобы поощрить деятельность поэтов. Сочувственно говоря об отразившейся в стихах Тютчева уязвимости души поэта, на которой оставляют роковые следы враждебные обстоятельства, Некрасов подразумевал трагические судьбы и старшего и своего поколения поэтов. Свою статью он заканчивал утверждением, что стихотворения Тютчева должны быть собраны и изданы отдельной книжкой и что эту книгу «любитель отечественной литературы поставит в своей библиотеке рядом с лучшими произведениями русского поэтического гения».[7]

«Возвращая» литературе Тютчева, собирая его произведения и издавая их, писатели, группировавшиеся вокруг редакции некрасовского «Современника», воспринимали свою миссию как продолжение дела, начатого Пушкиным. Тургенев, инициатор изда-

---

[5] *Майков В. Н.* Стихотворения А. Плещеева. 1845—1846. — Отеч. зап., 1846, т. 48, № 10, отд. 4, с. 42; ср.: *Майков В. Н.* Критические опыты. СПб., 1891, с. 135.

[6] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем, т. 9. М., 1950, с. 220.

[7] Там же, с. 221.

ния первого собрания стихотворений Тютчева, выразил эту мысль особенно определенно, охарактеризовав его как «одного из самых замечательных наших поэтов, как бы завещанного нам приветом и одобрением Пушкина».[8]

Статья Некрасова пробудила интерес читателей и литераторов к творчеству и личности Тютчева. Тайна его инициалов была быстро раскрыта. Сам Тютчев, ощутив внимание и сочувствие к своим произведениям, стал присылать стихотворения, написанные в 40-х гг., в Россию; они появились в журнале университетского приятеля автора — М. П. Погодина — «Москвитянин», в альманахе «Раут», издававшемся мужем сестры Тютчева — Н. В. Сушковым.[9]

В приложении к мартовской книге «Современника» за 1854 г. (т. 44) было напечатано 92 стихотворения Тютчева, еще 19 его произведений появились в майской книге журнала (т. 45). Через месяц, в июне 1854 г., вышло первое издание стихотворений Тютчева, подготовленное и отредактированное И. С. Тургеневым при участии Н. А. Некрасова. Тургенев предпослал сборнику краткое предисловие. А. А. Фет вспоминал впоследствии, что публикация стихотворений Тютчева была встречена сотрудниками «Современника» «со всем восторгом, которого заслуживало это капитальное явление».[10]

Когда в журнале «Пантеон» была сделана попытка подвергнуть сомнению художественную ценность большинства опубликованных в «Современнике» произведений Тютчева, Тургенев ответил на этот выпад относительно краткой, но энергичной и содержательной статьей о творчестве Тютчева. Тургенев утверждает, что Тютчев — поэт мысли, неразрывно слитой с страстным, владеющим всем его существом чувством. Среди тонких и проницательных суждений, содержащихся в этой статье Тургенева, следует отметить его мысль о печати поэтической культуры пушкинской эпохи, которая ощутима в поэзии Тютчева, и об элементах более архаического литературного слоя, которые можно в ней обнаружить, о психологической точности и одномоментности лирических движений, изображенных поэтом, об особом значении жанра краткого стихотворения в его творчестве, о страсти как главном мотиве его лирики и об относительно меньшей ценности его политических стихотворений.

Статья Тургенева как бы подытожила целый ряд появившихся в «Современнике» в начале 50-х гг., вслед за статьей Некрасова «Русские второстепенные поэты», положительных отзывов об от-

---

[8] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Соч., т. 5. М.—Л., 1963, с. 423.

[9] О фактах положительного влияния на Тютчева сочувствия русских читателей и критиков см.: *Благой Д.* Тютчев, его критики и читатели. — Тютчевский сборник (1873—1923). Пг., 1923, с. 106—129.

[10] *Фет А.* Мои воспоминания, ч. 1. М., 1890, с. 134.

дельных стихотворениях Тютчева (отзывы Некрасова, Панаева, самого Тургенева).[11]

Мнение писателей круга «Современника», кратко и категорично выраженное Тургеневым в письме к Фету: «...о Тютчеве *не* спорят; кто его не чувствует, тем самым доказывает, что он не чувствует поэзии»,[12] — а также и ряд положений статьи Тургенева о Тютчеве не только предвосхищали отношение к творчеству поэта целых поколений читателей, но и повлияли на восприятие его творчества.

Однако оценки таланта Тютчева, которые стимулировали его творческую активность, не излечили поэта от привычки небрежно относиться к сохранению и публикации своих произведений, не предотвратили длительных перерывов в его поэтическом творчестве.

Удивлявшая даже близких людей способность Тютчева, который признавался, что одинаково любит «отечество и поэзию»,[13] терять рукописи, сжигать свои творения «как мусор», коренилась в самой природе его отношения к литературному труду. Для Тютчева искусство было прежде всего средством самовыражения. Общение с читателем имело для него несравненно меньшее значение.

К. В. Пигарев в своей монографии на основании материалов собственного собрания рукописей и писем Тютчева, хранящихся в Гос. библиотеке СССР им. В. И. Ленина, рассказывает характерный эпизод из жизни поэта. Весной 1851 г., в момент увлечения Е. А. Денисьевой, Тютчев пишет адресованные жене покаянные стихи «Не знаю я, коснется ль благодать...», сопровождая их текст пометой на французском языке «Pour vous à déchiffrer toute seule» — т. е. «Для вас, чтобы прочесть наедине». Листок со стихотворением поэт вложил в гербарий Э. Ф. Тютчевой и больше ни разу не упоминал о нем вплоть до своей смерти. Лишь спустя двадцать пять лет, в 1875 г., через два года после его смерти, вдова Тютчева случайно нашла это стихотворение в своем старом альбоме.[14] И. Аксаков обратил внимание на то обстоятельство, что, посвящая жене стихотворение и прося ее разобрать его наедине, Тютчев не мог рассчитывать на полное понимание. Эрнестина Федоровна в то время еще очень плохо владела русским языком.

Тютчев, эстетические взгляды и поэтические принципы которого складывались в 20-х—начале 30-х гг., конечно, не был противником публикации литературных произведений, но главную их функцию видел в самосознании и самовыражении личности.

---

[11] О борьбе вокруг оценки творчества Тютчева в критике 50-х гг. см.: *Касаткина В. Н.* Поэзия Ф. И. Тютчева. М., 1978, с. 107—121.

[12] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 3. М.—Л., 1961, с. 254—255.

[13] Письмо Тютчева к В. А. Жуковскому от 6 (18) окт. 1838 г. (*Тютчев Ф. И.* Стихотворения. Письма. М., 1957, с. 379).

[14] См.: *Пигарев К.* Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962, с. 149—150.

Именно этой особенностью творчества Тютчева может быть объяснен тот факт, что его консервативно славянофильские политические воззрения, изложенные им в специальных статьях (наиболее значительная из них — «Россия и революция», 1848) и наложившие отпечаток на его дипломатическую деятельность, почти совсем не отразились в его философской и интимной лирике. Тютчев представляет редкое в русской литературе явление поэта, в творчестве которого стихотворения, содержащие непосредственное выражение политических идей поэта, имеют второстепенное значение. Стихотворения, обращенные к читателю и излагающие готовые положения, не были для него воплощением его эстетического кредо, рассматривались им самим как произведения прикладного значения, «стихи на случай». Его поэзия была менее всего декларативна. Она отражала живое бытие познающего разума, его искания, порывы, страсти и страдания, а не предлагала готовые решения.

Характерно, что тема поэта, художника, занимавшая такое большое место в философской лирике второй половины 20-х гг., а также в 30-х гг., в стихотворениях Тютчева трактуется не в форме отвлеченных деклараций, а в непосредственной связи с осмыслением образов поэтов и содержания их произведений — будь то Шиллер, Гете, Байрон или Пушкин. Личность Пушкина, его судьба и творчество были для Тютчева предметом постоянных размышлений.

Особенности своих произведений сам Тютчев осознавал, соотнося их с поэзией Пушкина. Творческий диалог с Пушкиным, реакция на идеи и образы его лирики могут быть отмечены в стихотворениях Тютчева разных лет. Два из них Тютчев специально посвящает Пушкину. На заре своей деятельности семнадцатилетний Тютчев, обращаясь к юному Пушкину — автору оды «Вольность», приветствует его как воплощение поэта, как гения, наделенного даром вещать святые истины, освобождать умы и произносить высокие уроки «тиранам закоснелым». Вместе с тем Тютчев полемизирует с Пушкиным. Он не приемлет пафоса непримиримого отрицания, «ювеналовского» сатирического начала, прозвучавшего в «Вольности» Пушкина, может быть, не без влияния одноименной оды Радищева. Тютчев хотел бы дополнить Пушкина «божественным» Шиллером и сделать русского поэта своеобразным маркизом Позой, смягчающим сердца и нравы высотой своего нравственного чувства и поэтической гармонией его выражения. К. В. Пигарев высказал обоснованное предположение, что стихотворение Тютчева, обращенное к автору «Вольности», вскоре стало известно Пушкину.[15]

В стихотворении, посвященном гибели Пушкина, «29-е января 1837» Тютчев дает итоговую оценку деятельности и личности поэта. Пушкин — первая любовь России, подлинный царь ее лучших

[15] Там же, с. 28—29.

умов. Дантес — цареубийца. Жребий Пушкина велик и свят, и источником народной любви к нему являются, по мнению Тютчева, и поэтический гений первого писателя России, и реальные черты его личности.

Пушкин назвал Гете «великаном романтической поэзии».[16] Гете оказал огромное влияние не только на развитие европейской литературы, но на естественные науки и философскую мысль своего времени и последующей эпохи. Провозгласив мыслящую и познающую мир личность средоточием вселенной, он утвердил право гениальной творческой натуры представлять человечество и создал специфическую этику, определяющую поведение подобной личности. Представление об особых правах избранной творческой личности, органа познания, было выработано Гете в борьбе с немецким убожеством, с жесткой феодальной шкалой ценностей и градацией прав людей в обществе. Аристократизму происхождения он противопоставил аристократизм духа.

Немецкие романтики — наследники и во многом антиподы Гете, — усвоив его идею особой этики для избранных творческих натур, утеряли «объективность», которая составляла суть этой теории у Гете. Для Гете право гениальной натуры на самовыражение и самоутверждение определяется тем, что она несет и представляет объективный процесс познания и прогресса, для романтиков — тем, что в ней проявляется стихийное, бессознательное приобщение к непознаваемым тайнам вселенной. Гегель восстановил идею объективного значения гениальной личности, выдвинутую Гете. Творчество Тютчева несомненно связано с философским периодом развития европейской поэзии. В России это философское направление поэзии нашло свое выражение в творчестве Е. А. Баратынского, в стихотворениях Пушкина 30-х гг., в произведениях любомудров. Тютчева по праву следует считать одним из наиболее ярких представителей этого направления поэзии.

«Самая сущная его суть, le fin du fin <...> сродни Гете <...> Милый, умный, как день умный, Федор Иванович», — писал о Тютчеве Тургенев.[17] Общность в характерах Тютчева и Гете усматривал и Ю. Самарин.[18]

Некрасов отмечал, что тонкая ирония в некоторых произведениях Тютчева напоминает Гейне, и при этом противопоставлял Тютчева как самобытного поэта русским подражателям Гейне.[19]

Тютчев, безусловно, никогда не подражал Гейне, но хорошо знал и ценил творчество замечательного представителя последнего поколения немецких романтиков. В 1828 г. он познакомился с Гейне, между ними завязались близкие, дружеские отношения,

---

[16] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 8. Л., 1978, с. 67.

[17] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 10. М.—Л., 1965, с. 143.

[18] См.: Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка, 1973, т. 32, вып. 6, с. 537.

[19] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем, т. 9. М., 1950, с. 213.

и эти умнейшие люди Европы вели длительные беседы, обсуждая политические обстоятельства современности, вопросы литературы и философии. Беседы Тютчева ценил и Шеллинг, с которым поэт также познакомился в 1828 г. в Мюнхене.

С Гейне Тютчева роднило не существо их идей и не художественный стиль их творчества, а выраженная в их поэзии тонкость и изощренность мысли, глубина восприятия действительности, страсть к познанию и владение современными и самыми сложными методами мышления. Если Гете был близок Тютчеву тем, что он сделал познающий разум героем истории и поэзии, Гейне был ему родствен тем, что сложную, противоречивую природу жизненных процессов он воплотил в форме изображения парадоксальной основы чувств — эмоций человека. Сочетание объективного восприятия субъективности и отражения объективных закономерностей в субъективном мире чувств человека усматривал в характере и в творчестве Тютчева И. С. Аксаков, первым создавший книгу о поэте: «Его *я* само собою забывалось и утопало в богатстве внутреннего мира мысли <...> его ум <...> *постоянно мыслил*», — отмечал И. Аксаков[20] и тут же подчеркивал, что мысль Тютчева пронизывалась страстным чувством. «Современник философской диалектики Шеллинга и Гегеля, Тютчев содержал ее в собственной крови», — справедливо утверждает исследователь творчества поэта Н. Я. Берковский.[21]

Особенностью философской мысли и литературного творчества лучших умов Европы 30—40-х гг. было сознание адекватности процессов мышления и самих форм выражения мысли объективным процессам развития мира. Не только диалектический метод — метод познания, по мнению Гегеля, соответствует природе процессов саморазвития мировой идеи, но самые формулы законов, выводимых философом, игра понятий в этих формулах отражают «игру» мировых явлений и закономерностей.

Формулы и поэтические афоризмы Гейне и Тютчева были созвучны формулировкам и конструкциям философской мысли их времени. Остроумие выражения идей в поэзии этих лириков обусловливалось представлением о том, что лаконизм и изящество отражают самую сущность мира. Так, «эпиграммный», по собственному его убеждению, характер многих лирических стихотворений Гейне с острой, парадоксально-неожиданной концовкой передавал восприятия мира человеческих отношений в его внутренне конфликтной, противоречивой сущности, в многозначности и непредсказуемости его ситуаций.

Уже в конце 20-х—начале 30-х гг. Тютчев создает стихотворения, в которых философская мысль является главным содержанием и определяет собою структуру произведения. Вместе с тем именно зримый и реальный (хотя порой и фантастический) образ

[20] *Аксаков И. С.* Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, с. 45.
[21] *Берковский Н. Я.* Ф. И. Тютчев. — В кн.: *Тютчев Ф. И.* Стихотворения. М.—Л., 1962, с. 23.

служит средством выражения мысли. «Героем» этих произведений является познающий разум, инстинктивное стремление человека к познанию, а выразителем страсти к познанию — поэт. Стихотворение «Последний катаклизм», казалось бы, рисует картину гибели мира. Однако смысл этого произведения состоит не в мрачном пророчестве конца природы, не в изображении ужаса катастрофы, а в стоящей за этим образом мысли о первооснове всего сущего, познать которую поэт стремится с такой страстью и увлеченностью, что готов был бы заплатить за познание разрушением совершенной структуры мира. Лаконизм стихотворения, заключившего глубокую мысль и страстное чувство поэта в четверостишие, отражает простоту, стройность и содержательность элемента, основы, на которой покоится пестрый и разнообразный покров земной жизни.

То же стремление мгновенно «просиять», познать, приобщиться к «всеведению» богов и готовность во имя этого знания принести любые жертвы, та же решимость оправдать деструкцию, разрушение ради проникновения в суть конструкции таинственной в своей притягательности жизни выражены в стихотворении «Цицерон» (1830). Несмотря на то что стихотворение названо именем римского оратора и политического деятеля, героем его по сути дела является современная мысль, бросающая вызов разрушительным силам истории.

Тютчев превращает ораторское изречение — образ из речи Цицерона — в развернутую картину разрушения цивилизации, которое он уподобляет космическому катаклизму. Пересказывая слова Цицерона, поэт усиливает их образную зримость и затем с яростным максимализмом выражает готовность стать свидетелем и жертвой общественных катастроф, разоблачающих скрытые пружины исторического движения.

В выражении агрессивности познающего разума поэзия Тютчева родственна творчеству Гете, который герою, воплощающему страсть к познанию, придал в качестве постоянного спутника Духа разрушения — Мефистофеля, а ступени развития героя устлал жертвами.

Тютчеву не была чужда идея стихийного откровения, особого знания, данного поэту вне рациональной мысли, однако в отличие от романтиков и шеллингианцев он не «удовлетворялся» подобным знанием, не склонен был считать его высшим достижением человеческого духа, томился его неполнотой.

Тютчев не был адептом какой-либо единой философской системы, а тем более пропагандистом определенных философских воззрений, что справедливо утверждает ряд ученых, отмечая вместе с тем и близость некоторых его взглядов к Шеллингу, и связь их с Гете (В. В. Гиппиус, Б. Я. Бухштаб, Д. Н. Стремоухов, К. В. Пигарев).

Поэтизация природы, упование на возможность внелогического, стихийного проникновения в ее тайну сочетались у него со

стремлением к абсолютному знанию, в котором слиты и «разрешены» логические, умственные усилия человека и стихийные, инстинктивные его устремления. Томлением по абсолютному знанию проникнуто стихотворение Тютчева «Видение» (1829). Его заключительное, «ударное» двустишие

> Лишь Музы девственную душу
> В пророческих тревожат боги снах![22]

— казалось бы, сентенция в духе философии откровения. Однако эта поэтическая формула не разрешает проблему, поставленную в стихотворении, а лишь усугубляет выраженное в нем чувство трагедийности изображенной ситуации. Беспамятство давит землю в то время, когда «Живая колесница мирозданья Открыто катится в святилище небес» и когда тайны ее доступны познающему разуму. Это беспамятство не рассеивается «пророческими» снами муз. Творческие сны лишь дают поэту осознать «беспамятство» как трагедию человечества и ощутить порыв к его преодолению.

Жажда познания здесь выражена с тем бо́льшим напряжением, что поэт чувствует близость живой сути, движущейся и открытой невидящим взорам. Мотив, переданный двумя эпитетами — «*Живая* колесница мирозданья *Открыто* катится в святилище небес», — чрезвычайно важен для Тютчева. Мы видели, что он готов был принять разрушение познаваемых структур во имя проникновения в их сущностные основы. В стихотворении «Последний катаклизм» момент познания совпадает с моментом разрушения состава земных веществ; в стихотворении «Цицерон» моментом познания закономерностей истории является распад цивилизации.

Особенно разительно подобное выражение страсти к познанию проявилось в стихотворении Тютчева «Я лютеран люблю богослуженье...» (1834). Стихотворение это столь парадоксально по своей идее, что тонкий исследователь творчества Тютчева Н. Я. Берковский определил выраженные в нем чувства как «почти саркастические в том, что относится к религии и к церковности».[23]

Между тем в этом стихотворении нет отрицания религии, как нет отрицания римской истории в «Цицероне»; очевидно, в данном случае не особенно занимает поэта и обличение реформации. Волнует его совершенно другой вопрос, увлекавший его всю жизнь, — вопрос о познании, о неистощимом водомете «смертной мысли».

Само начало стихотворения кажется непостижимым в соотнесении с биографией Тютчева и известными его политическими и религиозными воззрениями. Тютчев, утверждавший, что только

---

[22] *Тютчев Ф. И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1957, с. 93. (Ниже ссылки в тексте даются на страницы этого издания).

[23] *Берковский Н. Я.* Ф. И. Тютчев, с. 32.

православие является истинно христианской религией и что именно православная церковь, а не государство и политическая система, должна объединить народы вокруг России, заявляет в начале стихотворения о своей любви к лютеранскому богослужению и находит высокие прочувствованные слова для характеристики его обрядов:

Я лютеран люблю богослуженье,
Обряд их строгий, важный и простой.

Уже из первого четверостишия читатель узнает, что источник этой любви кроется в том, что обряды лютеранской церкви раскрывают поэту нечто существенное в религии и в ее исторических судьбах.

Сих голых стен, сей храмины пустой
Понятно мне высокое ученье.

Затем парадоксальность хода мысли поэта усиливается. Он любит богослужение потому, что видит в нем отражение распада веры, перехода религии в философию и безверие. Этот момент разрушения открывает сущность веры, дает понять, в частности, что былая пышность обряда отражала ее могущество и наивность. Анализ, вторжение разума разрушает основы религии, но разуму же в момент этого распада открывается и высокое значение веры:

Не видите ль? Собравшися в дорогу,
В последний раз вам вера предстоит:
Еще она не перешла порогу,
Но дом ее уж пуст и гол стоит, —
Еще она не перешла порогу,
Еще за ней не затворилась дверь...
Но час настал, пробил... молитесь богу,
В последний раз вы молитесь теперь.

(133—134)

Таким образом, присутствуя на лютеранском богослужении, поэт ощущает, что «посетил» храм в «минуты роковые» религии.

Идея постижения божества в момент его разрушения была столь прочно и органично присуща сознанию Тютчева, что этот образ был использован им в качестве поясняющего сравнения:

Давно ль, давно ль, о Юг блаженный,
Я зрел тебя лицом к лицу —
И ты, как бог разоблаченный,
Доступен был мне, пришлецу?

(154)

Передавая в своей поэзии страстное стремление к полному, отвергающему все ограничения, познанию («Фонтан», 1836), Тютчев делал лирическим сюжетом произведений и томление разума, жаждущего «мгновенного» прозрения, и поэтическое воплощение мечты о стихийном приобщении к мировой гармонии.

В стихотворении «Лебедь» (конец 20-х—начало 30-х гг.) за противопоставлением лебедя и орла стоит скрытое уподобление лебедя лирическому поэту-созерцателю, а орла романтическому бунтарю, гражданскому обличителю в поэзии. Этот подтекст почти не может быть расшифрован читателем — он обнаруживается с полной очевидностью лишь при сопоставлении стихотворения «Лебедь» со стихотворением Тютчева «Байрон. (Отрывок ‹Из Цедлица›)». Очевидно, мысль о различии двух типов поэтов была для Тютчева в стихотворении «Лебедь» несущественна. Главное противопоставление строится по другим «координатам». Душе, устремленной вверх, к солнцу, эффекту, противопоставляется созерцательная глубокая натура, способная приобщиться к вселенной в ее целостности.

«Орел — персонаж „верха", противопоставлен Лебедю — герою безгранично распахнутого мира ‹...› Показательно, что при таком сопоставлении „орел" оказался совмещенным с днем а „лебедь" — с ночью», — пишет современный исследователь.[24] Это заключение можно дополнить: хотя поэт действительно говорит о «двойной бездне», окружающей лебедя, он разумеет не только безграничность распахнутого вокруг созерцающего разума мира, но и структурность этого мира. Лебедь находится в середине безгранично большой сферы.

В отличие от орла, который «неподвижными очами в себя впивает солнца свет», т. е. глядя не видит, лебедь не глядя видит (стихия «лелеет» его «всезрящий сон»), и видит он именно гармонию сферической бесконечности мира:

И полной славой тверди звездной
Ты отовсюду окружен.

(104)

Четкая, изящная и лаконичная композиция стихотворения, состоящего из трех строф и не содержащего декларативного разъяснения символа, отражает идею изящества, законченности и таинственности структуры вселенной.

Если «Видение» изображает «беспамятство» спящего человечества, прозревающего открытую и живую суть мирозданья лишь бессознательно, в снах творческих душ — художников, которые «тревожатся», ощущая неполноту своего знания, то в знаменитом стихотворении «Как океан объемлет шар земной...» (1830) спящее человечество приобщается к космосу и постигает красоту и гармонию мирозданья. Стихотворение это начинается уподоблением жизни человечества, «объятой снами», земному шару — сфере, охваченной, «объятой» океаном. Восприятие духовной сферы как обладающей материальными свойствами нередко проявляется в творчестве Тютчева. В стихотворении «Как сладко

---

[24] *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 202—203.

дремлет сад темно-зеленый. . .» (1836) поэт говорит, например, об «освобожденных сном» думах людей:

Мир бестелесный, слышный, но незримый.

Конец стихотворения «Как океан объемлет шар земной. . .» весьма близок к окончанию «Лебедя». Красота мирозданья и здесь воплощается в образе сферы.

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, —
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

(113)

Можно было бы сказать, что и здесь и в «Лебеде» сферический образ космоса призрачен, — ведь небо лишь отражается в воде, и полное совпадение верха и низа сферы — иллюзия. Однако эта иллюзия, этот созданный мечтой образ соответствует реальности. Подобно тому как «океан объемлет шар земной», а сны и мечты — земную жизнь, звездное небо составляет оболочку земного шара с его материальным бытием и духовной сферой, окружающей человека.

Космическая тема, представленная в творчестве Тютчева с такой серьезностью и глубиной, как ни у одного поэта его времени, волновала не только натурфилософов-любомудров 30-х гг., но и погруженных в бурные политические интересы людей 60-х гг. В частности, данное стихотворение высоко оценил Некрасов: «Последние четыре стиха удивительны: читая их, чувствуешь невольный трепет», — писал он о космическом апофеозе, которым заканчивается произведение.[25] Для самого Тютчева космическая тема была естественным и необходимым порождением его взгляда на природу и взаимоотношения человека с нею.

В стихотворении «Не то, что мните вы, природа. . .» (1836), написанном в традициях гражданской обличительной лирики XVIII в., Тютчев обрушивает в выражениях, сходных с теми, которыми Г. Р. Державин клеймил недостойных властителей («Властителям и судиям»), свой гнев на людей, равнодушных к природе, видящих в ней «слепок», «бездушный лик». Неспособность проникнуться любовью к природе и стремлением понять ее язык Тютчев рассматривает как убожество, признак нравственной неполноценности.

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык. . .
. . . .

---

[25] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем, т. 9, с. 212.

Вы зрите лист и цвет на древе:
Иль их садовник приклеил?
Иль зреет плод в родимом чреве
Игрою внешних, чуждых сил?

(149)

Стихотворение утверждает идею суверенности природы и направлено как против вульгарных материалистов, проповедующих безоглядное произвольное вторжение человека в мир природы, подчинение ее воле человека, так и против церковного догмата о природе как «слепке» воли бога.[26]

Произведение Тютчева обнаруживает явные следы творческой реакции поэта на стихотворение К. Н. Батюшкова «Есть наслаждение и в дикости лесов...», которое, очевидно, произвело на него большое впечатление. Отголоски его содержатся и в других произведениях поэта («Нет, моего к тебе пристрастья...», «Певучесть есть в морских волнах...», и др.).

В свое время на то же стихотворение Батюшкова откликнулся Пушкин в гимне Председателя в маленькой трагедии «Пир во время чумы». Однако если Пушкин «подхватывает» и по-своему развивает тему притягательности для человека грозных, роковых явлений природы, бросающих вызов активности, воле, бесстрашию человека, способного противопоставить свое самосознание стихии, Тютчев в данном стихотворении развивает идею родства человека с матерью-природой и обязательств, которые накладывает это родство на мыслящую личность. В творчестве Тютчева проблема взаимоотношений человека и природы находит свое выражение в лирических мотивах суверенности природы и ее нравственного влияния на человека, родства человека с природой и трагизма его роковой разобщенности со всем сущим.[27]

В стихотворении «Нет, моего к тебе пристрастья...» (1836), перефразируя обращение Батюшкова к природе (у Батюшкова: «...ты, природа-мать, Для сердца ты всего дороже!» — у Тютчева: «...моего к тебе пристрастья Я скрыть не в силах, мать-Земля!»), Тютчев декларирует упоение «природным» состоянием, освобожденностью от груза дум, от сложной духовной жизни и от порабощения трудом, целенаправленной деятельностью и книжностью. Приверженность к земной жизни, к ее простым радостям в данном стихотворении он воплотил в обаятельных образах мира природы, совместив чувственные ощущения с идеальным умонастроением:

Бродить без дела и без цели
И ненароком, на лету,

[26] См. об этом вступит. статью Д. Д. Благого в кн.: *Тютчев Ф.* Стихотворения. Л., 1953, с. 49—52.

[27] О двойственности и диалектичности осмысления взаимоотношений человека с природой в поэзии Тютчева см.: *Озеров Л.* Поэзия Тютчева. М., 1975, с. 59—76.

Набресть на свежий дух синели
Или на светлую мечту...

(137)

В этих заключительных строках разговорные и просторечные выражения (ненароком, набресть, дух в смысле «запах», синель вместо сирень) передают непосредственность, простоту умонастроения лирического субъекта, а традиционный, прочно вошедший в поэзию образ «светлая мечта» — высокую, идеальную устремленность его души.[28] В стихотворении «Певучесть есть в морских волнах...» (1865) пытливая мысль и «ропот», протест человека, не способного примириться со своей участью смертной и бесконечно малой части вселенной, противопоставляются музыке, разлитой в природе и отражающей ее гармоничность. Средоточием стихотворения, эмоционально «ударной» его частью является изречение французского философа Б. Паскаля. Паскаль, как и Тютчев, размышлял над вопросом о связи человека с природой и отделенности, оторванности его от нее. «Человек не что иное, как тростник, очень слабый по природе, но этот тростник мыслит», — писал Паскаль,[29] подчеркивавший, что человек является наиболее совершенным явлением природы, и рассматривавший способность мыслить как источник силы. Тютчев же в данном стихотворении передал ощущение одиночества человека, отторгнутого своим познающим разумом от природы, неспособного проникнуть в гармонию ее стихийных процессов, но и не могущего примириться с этим.

Человек для Тютчева такая же тайна, как природа, но каждая личность несет свою, особенную тайну. Мир души человека исконно трагичен, в нем кроются стихии разрушения и саморазрушения. Стремясь приобщиться к гармонии, стройному величию вселенной, человек испытывает и притяжение хаоса. Лишь на время в нем засыпают страсти, под которыми «хаос шевелится». Обращаясь к ночному ветру, поэт восклицает:

О страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!

(144)

Вместе с тем душа человека, утверждал Тютчев, таит нравственные и творческие силы, которых не знает природа. «Освобождение» скрытых хаотических инстинктов человека опасно, так как при этом может произойти нарушение равновесия духовных сил личности, а попытка вторжения в интимный мир чревата разру-

[28] О значении в поэтическом языке Тютчева сочетания элементов разговорной речи с риторическими книжными оборотами как средства художественной выразительности см.: *Григорьева А. Д.* Слово в поэзии Тютчева. М., 1980, с. 171, 246.

[29] *Паскаль Б.* Мысли. Пб., 1888, с. 47.

шением этого мира. Чем личность нравственно богаче, тем она сложнее и уязвимее, тем тоньше и таинственнее те ее силы, которые бессознательно в естественном своем состоянии порождают самозабвенное чувство и нравственную чистоту, беспокойную мысль и творческое вдохновение.

Любовь и самое творчество, являясь порождением глубин человеческого духа, несут вместе с тем опасность нарушения гармонии личности и разрушения ее целостности. Этой идеей проникнуто знаменитое стихотворение «Silentium!» (1830).[30]

Признание, самоанализ, исповедальная лирика чреваты опасностью распада внутреннего мира человека:

Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, —
Внимай их пенью — и молчи!

(126)

Поэт, выражая до конца глубины своего духа, а тем более анализируя их, рискует разрушить их естественное живое состояние. Ведь, по Тютчеву, познание сродни разрушению. Разрушительное стремление познать чужую личность Тютчев находит и в любви: любовь, страсть разрушает охранительную замкнутость и целостность внутреннего мира человека. Жажда самовыражения, достижения полного взаимопонимания делает личность уязвимой. Даже взаимное чувство, обоюдное стремление любящих к растворению своего *я* в новом единстве *мы* не может предотвратить бурную разрушительную вспышку индивидуальности, «особности», отчуждения, которая фатально сопровождает влюбленность, по традиции слывущую моментом гармонии душ:

Любовь, любовь — гласит преданье —
Союз души с душой родной —
Их съединенье, сочетанье,
И роковое их слиянье,
И... поединок роковой...

(191)

Лирическая тема пагубности этого «рокового поединка», жертвой которого по большей части оказывается женщина, проходит через все творчество Тютчева («Двум сестрам» (1830), «Сижу задумчив и один...» (1836), «1-е декабря 1837» и «С какою негою, с какой тоской влюбленной» (1837?), «Еще томлюсь тоской желаний...» (1848), «О, как убийственно мы любим...» (1851?), «Предопределение» (1851?), «Не говори: меня он, как и прежде, любит...» (1851—1852) и т. д.). Во многих стихотворениях Тют-

---

[30] Всесторонний анализ этого стихотворения дан в статье: *Королева Н. В.* Ф. Тютчев. «Silentium!» — В кн.: Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. с. 147—159.

чева откровенность увлеченного страстью сердца губительна. Она делает его беззащитным перед пошлостью толпы. В стихотворении «Чему молилась ты с любовью...» внутренний мир женщины, способной на глубокие чувства, уподобляется храму, а бездушное светское общество, преследующее ее своим лицемерным судом, рисуется как толпа, оскверняющая храм.

Мотивы опустошенного святилища или растоптанного, уничтоженного вторжением оазиса объединяют разные по теме стихотворения Тютчева: «Silentium!», «О, как убийственно мы любим...» и «Чему молилась ты с любовью...» (1851—1852). Этот лирический мотив отражает присущее Тютчеву ощущение разрушительности моментов наивысшего душевного и творческого подъема, раскрывающих глубины духовного мира человека и ставящих его перед опасностью сделаться жертвой непонимания, недоброжелательства, осуждения. Вместе с тем, несмотря на опасности, которые несет духовный подъем, это состояние поэт воспринимает как счастье.

Так грустно тлится жизнь моя
И с каждым днем уходит дымом;
Так постепенно гасну я
В однообразьи нестерпимом!..
О небо, если бы хоть раз
Сей пламень развился по воле,
И, не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы — и погас!

(125)

Драматизм конфликтов любви, гибельных страстей, бурь был близок поэту. Он не мыслил счастье как спокойное существование вне бурь и борьбы. Недаром цветение весенней природы, буйство молодых ее сил он воплощал в образах грозы («Весенняя гроза», «Как весел грохот летних бурь...»), кипения и разлива весенних вод («Весенние воды»).

Напротив, трагизм «тления», медленного, незримого, «глухого» увядания, трагизм без катарсиса, без героического взлета вызывал глубокую скорбь поэта, его ужасала «боль без отрады и без слез» (189).

Тютчев часто рисует «крайние», кризисные ситуации, развязки напряженных конфликтов, кульминационные моменты борьбы. В философской его лирике эта особенность его творчества проявляется в том, что мысль поэта стремится к предельному лаконизму, к точной обобщающей сентенции. Переводя изящную, законченную формулу, философский вывод на язык образов, поэт выражает свое понимание сущности, основополагающих начал жизни природы, мироздания и бытия людей. В интимной лирике Тютчева эта особенность его поэзии отражена в «сюжете» стихотворений, изображающих драматические эпизоды «поединка рокового» двух связанных взаимной любовью сердец.

Наряду с такими драматичными и драматургичными сюжетами в поэзии Тютчева значительное место занимает изображение ситуаций «непроясненного» трагизма, безмолвного, невыраженного страдания, бесследного исчезновения человеческого существования — без отклика, без признания, без отражения его в памяти.

В стихотворении «14-е декабря 1825» Тютчев рисует восстание декабристов как не принятую народом («Народ, чуждаясь вероломства, Поносит ваши имена») и историей жертву, подвиг, недостойный названия героического, обреченный на забвение, следствие ослепления, рокового заблуждения. Тютчев осуждает декабристов, но осуждение, которое содержится в его стихотворении, двусмысленно и не абсолютно. Отметая их идеалы, их политические доктрины как неосуществимые, утопичные, он изображает их жертвами энтузиазма и мечты об освобождении. Именно в этом стихотворении Тютчев создает обобщающий образ крепостнической монархии России как «вечного полюса», пронизанного железным дыханием ночи, — образ, предвосхищающий данную Герценом символическую картину последекабрьской реакции («О развитии революционных идей в России»). Можно отметить своеобразную перекличку образов и идей стихотворения Тютчева, посвященного декабристам, и символического стихотворения «Безумие» (1830). В обоих произведениях жизнь общества воплощается в образе пустыни — выжженной зноем земли («Безумие») или вечной мерзлоты полюса («14-е декабря 1825»). Герои обоих произведений — утописты, мечтающие победить роковую мертвенность пустыни, возвратить ее к жизни. Они, по оценке поэта, безумцы, «жертвы мысли безрассудной». Строфа, которой оканчивается «Безумие», однако, не подводит итог мысли автора, осуждающего героя. Более того, вопреки декларированной в начале произведения позиции презрительной жалости к безумцу, ищущему воды в пустыне, конец стихотворения, исполненные лиризма строки о скрытых под песками источниках, шум которых, как кажется герою, он слышит, может скорее восприниматься как апофеоз мечты, чем как ее порицание.

И мнит, что слышит струй кипенье,
Что слышит ток подземных вод,
И колыбельное их пенье,
И шумный из земли исход!

(120)

Недаром эта строфа напоминает начало более позднего стихотворения Тютчева (1862), возвеличивающего дар поэтического прозрения:

Иным достался от природы
Инстинкт пророчески-слепой —
Они им чуют, слышат воды
И в темной глубине земной...

(217)

Строфа, завершающая «14-е декабря 1825», двусмысленна, как и все стихотворение. Теплая кровь, дымящаяся и замерзающая на железном ветру, — образ, выражающий человеческую беззащитность жертв деспотизма и жестокость силы, против которой они восстали. Исследователь творчества Тютчева Н. В. Королева отмечает, что образ крови в стихотворениях поэта всегда имеет высокий и трагический смысл.[31]

Вместе с тем последний стих этого произведения — «И не осталось и следов...» — дает основание сблизить «14-е декабря 1825» с лирикой Тютчева 40—50-х гг., в которой тема непроясненного трагизма, обыденного существования «без отрады и без слез», «глухой», бесследной гибели становится одной из ведущих. Стихотворения, в которых отражена эта тема, — «Русской женщине», «Как дымный столп светлеет в вышине! ..», «Слезы людские, о слезы людские...», «Эти бедные селенья...» — замечательны прежде всего тем, что в них дается обобщающий образ современной поэту русской жизни, а в последнем — поэтическая картина жизни народа. Поэт преклоняется перед нравственным величием крепостных крестьян, видит высокое этическое значение ежедневного подвига труда и терпения «непробужденного народа», но глубоко переживает трагизм пассивности, бессознательности своих современников и неосмысленности их существования. Христианское смирение, покорность не соответствовали его титанической натуре, жаждавшей познания и приобщения к жизни с ее страстями и битвами. Идеал активности, существования, полного тревог и событий, раскрывающего творческие силы личности, уже в 40-х гг., у Тютчева сплетается с размышлениями о судьбе русской женщины, с уверенностью в том, что только деятельная, озаренная общественными, умственными интересами и свободным чувством жизнь может сделать ее счастливой. Трагизм обыденной, «рутинной» жизни, лишенной «общей идеи» и значительных событий, жизни, убивающей высокие устремления и творческие силы человека, в разных аспектах раскрывали представители реалистической литературы второй половины XIX в. Немало страниц посвятил осмыслению этой проблемы Тургенев.

Тютчев, творчество которого формировалось в лоне романтического направления, в середине XIX в. вплотную подошел к пониманию «человека, стоящего перед лицом исторических потрясений»,[32] поэтически выразил психологию активного, сознательно несущего свою историческую миссию современного человека. Таким образом, он решал художественные задачи, которые в той или другой форме занимали писателей-реалистов его времени.

Обстоятельства личной жизни Тютчева содействовали развитию этой линии его творчества. Поэт стал участником современной драмы, глубоко потрясшей его. Тютчев был человек бурных

---

[31] См.: История русской поэзии, т. 2. Л., 1969, с. 198.
[32] *Гинзбург Л.* О лирике. Изд. 2-е. Л., 1974, с. 195.

чувств и страстей. Уже ранние его стихотворения, посвященные любви, поражают силой и откровенностью выражения страсти.

Если Пушкин в своей любовной лирике неизменно провозглашает как высшее проявление эмоции целомудренное, «очищенное» гуманностью чувство, Тютчев глубоко человечную сущность любви раскрывает через изображение губительной, внутренне конфликтной, роковой страсти.

Интересный параллелизм и контрастность можно отметить в стихотворениях Пушкина «Ее глаза» и Тютчева «Люблю глаза твои, мой друг...».

Потупит их с улыбкой Леля —
В них скромных граций торжество;
Поднимет — ангел Рафаэля
Так созерцает божество.

Этими стихами Пушкин определяет очарование глаз любимой женщины.

Но есть сильней очарованья:
Глаза, потупленные ниц
В минуты страстного лобзанья,
И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый, тусклый огнь желанья.

(151)

— как бы спорит с ним Тютчев.

Выдвигая идею разрушительного начала, таящегося в стремлении к познанию и анализу, в частности в психологическом анализе, Тютчев вместе с тем пристально всматривается в душевную жизнь человека и отмечает неожиданные, непризнаваемые абстрактно нормативными представлениями об отношениях в любви проявления личности.

Уже в раннем стихотворении «К N.N.» (1830) лирический герой наблюдает любимую женщину, пытается на основании ее поступков заключить о ее чувствах, ее характере и, удивляясь этому характеру, размышляет о причинах формирования его свойств:

Благодаря и людям и судьбе,
Ты тайным радостям узнала цену,
Узнала свет: он ставит нам в измену
Все радости... Измена льстит тебе.

(111)

Подобно Фаусту Гете, субъект лирики Тютчева сочетает буйство страстей с холодным аналитическим умом. Не только любимая женщина, но его собственная личность делается объектом наблюдений поэта. В стихотворениях Тютчева, передающих сильное, подчас глубоко трагическое чувство, поэт нередко предстает как наблюдатель, пораженный зрелищем губительных, роковых и прекрасных проявлений страсти.

О, как убийственно мы любим,
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!

(188)

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней...

(197)

За склонность к анализу, размышлению, наблюдению он готов осудить себя, отказать себе в праве на непосредственное чувство.

Ты любишь искренно и пламенно, а я —
Я на тебя гляжу с досадою ревнивой...

(191)

Так обращался Тютчев к женщине, которую горячо любил, страсть к которой составила счастье и трагедию его жизни после приезда в Россию.

В 1844 г. Тютчев вернулся из-за границы, в 1850 г. сблизился, а затем вступил в гражданский брак с Е. А. Денисьевой — преподавательницей Смольного института, где учились его дочери. Тютчев был дважды женат, оба раза на иностранках, женщинах аристократического происхождения. Живя за границей или в Петербурге, он вращался в придворном кругу. Денисьева, хотя и была дворянкой по происхождению и институткой по воспитанию, по своим умственным интересам и по психологическому складу резко отличалась от светских женщин, с которыми до того встречался Тютчев. Страстная, смятенная, уязвимая, безразличная к искусству и болезненно реагировавшая на общественное мнение, Денисьева была русской женщиной новой эпохи. Совершенно не соответствовавшая тем типам женщин, которые были опоэтизированы в лирике 30—40-х гг., она во многом предвосхищала героинь Достоевского. Душевный мир этой женщины был близок Тютчеву, уже в конце 20-х—начале 30-х гг. сделавшего греховные, губительные чувства элементом своего поэтического мира.[33] Однако именно Денисьева раскрыла Тютчеву душевный надрыв современного человека, остро ощущающего распад привычных связей, начавшуюся перестройку казавшихся незыблемыми бытовых и социальных форм жизни русского общества.

Глубокое и прочное взаимное чувство Тютчева и Денисьевой привело к тому, что у поэта возникло второе, «случайное» семейство, — явление, которое считали характерным для русской жизни переломной эпохи Достоевский, Толстой, Писемский. Излюбленная мысль поэта о разрушительности страсти, обнажающей внутренний мир человека и делающей его беззащитным перед чуждым вторжением, получила подтверждение в виде жестокой

[33] Об этом см.: *Пумпянский Л. В.* Поэзия Ф. И. Тютчева. — В кн.: Урания. Тютчевский альманах. Л., 1928, с. 33—36; *Бухштаб Б.* Русские поэты. Л., 1970, с. 48—49.

травли, которую привычное и «родное» ему высшее общество обрушило на любимую им женщину. Но эти губительные, сведшие ее в могилу переживания не только глубоко ранили ее, но и активизировали ее натуру, раскрыли силу ее характера, тонкость чувств, способность на самопожертвование, чистоту и возвышенность ее духовного строя.

Толпа вошла, толпа вломилась
В святилище души твоей,
И ты невольно постыдилась
И тайн, и жертв, доступных ей...

(192)

Как всегда у Тютчева, введение разговорно-бытовой лексики в поэтическую речь здесь глубоко значимо. Оно подчеркивает жизненную реальность, «нелитературность» ситуации.

Сколь резким оказался психологический сдвиг, пережитый Тютчевым в эти годы, и как явственно это отразилось в его лирике, можно продемонстрировать, сличая освещение сходных лирических сюжетов в его стихотворениях 30-х и 50-х гг.

Вновь обращаясь к лирическому мотиву обаяния женщины, выраженного в ее глазах, поэт не отрекается от своего представления о том, что именно страсть придает взгляду женщины неотразимую силу, но не «угрюмый, тусклый огнь желанья», а глубина страдания теперь волнует и умиляет его в ней. О ее взоре он пишет:

Дышал он грустный, углубленный
В тени ресниц ее густой,
Как наслажденье, утомленный
И, как страданье, роковой.
И в эти чудные мгновенья
Ни разу мне не довелось
С ним повстречаться без волненья
И любоваться им без слез.

(193)

Если в стихотворении «К N.N.», поражаясь лукавству женщины, ее способности жить в атмосфере лжи, поэт свое отношению к ней сводит к мысли о тех наслаждениях, которые сулит мужчине близость с подобной страстной и стоящей выше предрассудков возлюбленной, то в стихотворениях, посвященных Денисьевой, он одержим чувством ответственности за ложность положения женщины, пожертвовавшей покоем ради любви, жгучим раскаянием и жалостью. Его наблюдения над нею приводят его всегда к самоосуждению. «Создается особый внутренне цельный цикл, резко отличный как от всей предшествующей русской любовной поэзии, так и от единичных примеров у самого Тютчева <...> Вряд ли не впервые в русской лирике Тютчевым при изображении любви главное внимание переключается на женщину», — пишет о стихотворениях, посвященных Денисьевой, В. В. Гиппиус.[34]

[34] *Гиппиус В. В.* Ф. И. Тютчев. — В кн.: От Пушкина до Блока. М.—Л., 1966, с. 220.

Реальность лирики «Денисьевского» цикла, ее «исповедальность», благородная позиция самоосуждения мужчины и гуманного сочувствия женщине, ощущающей на себе весь гнет общественных предрассудков и лицемерной морали «света», сближают этот цикл поэзии Тютчева с лирикой Некрасова. Г. А. Гуковский выдвинул мысль о возможности влияния Некрасова на эти стихотворения Тютчева.[35] Сближение стиля произведений Тютчева 50-х гг. с художественной системой Некрасова могло стимулироваться и тем, что в лице Денисьевой Тютчев впервые близко столкнулся с поколением, поэтическую форму для выражения чувств которого создал Некрасов. Чисто творчески почву для этого сближения создавало и то обстоятельство, что, разрабатывая свою поэтическую систему, Некрасов очень серьезно считался с опытом лирики Тютчева.[36]

Не только лирическая поэзия Тютчева последнего периода оказалась сродни чувствам людей бурной эпохи падения крепостного права. Его стремление горячо и непосредственно откликаться на политические события современности, сделать литературу полем непосредственно политической полемики тоже отражало умонастроения эпохи великих «вопросов». Однако если в лирической поэзии Тютчев сближался со своими младшими современниками, с реалистической, а отчасти и с демократической поэзией, то в своих политических произведениях, написанных «на случай» и выражавших консервативные, монархические панславистские его взгляды,[37] он был архаичен и абстрактен. В этой сфере Тютчев выступал как риторический тенденциозный поэт. Он декларативно и отвлеченно выражал свои реакционные политические утопии о России как православно-христианской империи, противостоящей революционному Западу. Лишь в немногих его стихотворениях политического цикла, в которых отражалась не столько политическая доктрина поэта, сколько чувство, возбужденное размышлениями о глубоко волновавших его событиях, Тютчев оставался верен своей художественной системе и создавал лирические произведения, смысл которых был далеко не однозначен, гуманность поэта корректировала в них, а подчас и «снимала» узость его политических идеалов («14-е декабря 1825», «29-е января 1837», «Эти бедные селенья. . .», «Вот от моря и до моря. . .» и др.).

---

[35] *Гуковский Г. А.* Некрасов и Тютчев. (К постановке вопроса). — Науч. бюлл. Ленингр. ун-та, 1947, IV, 16—17, с. 52—53.

[36] Проблема соотношения поэтической системы Тютчева, с одной стороны, и Некрасова, с другой, специально рассматривается в следующих трудах: *Корман Б. О.* Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж, 1964, с. 299—315; *Скатов Н. Н.* Некрасов, современники и продолжатели. Л., 1973, с. 116—159.

[37] Подробную характеристику политических взглядов Тютчева см.: *Пигарев К.* 1) Ф. И. Тютчев и проблемы внешней политики царской России. — Литературное наследство, т. 19—21. М., 1935, с. 177—256; 2) Жизнь и творчество Тютчева, с. 109—131.

А. А. ФЕТ

Литературная и личная судьба Афанасия Афанасьевича Фета (1820—1892) — одного из самых «светлых» русских поэтов, певца природы, любви, многие стихотворения которого с необыкновенной силой передают непосредственную радость бытия, сложилась непросто и подчас принимала трагический характер.

Фет умер глубоким стариком и до последних своих дней сохранял способность и стремление к творчеству. Много раз заявляя о своем отказе от литературной деятельности и уходе в чисто практическую, частную жизнь, он после перерывов и временных пауз возвращался к поэзии, снова и снова оттачивая свой чрезвычайно своеобразный, поражавший современников художественный дар. «Дарование Фета совершенно самобытное, особенное, до того особенное, что особенность переходит у него в причудливость, подчас в самую странную неясность, или в такого рода утонченность, которая кажется изысканностью»,[1] — писал Аполлон Григорьев, бывший одним из первых его советчиков в творческих делах. Друзья и знакомые Фета, тонкие ценители искусства — Л. Толстой, И. Тургенев, Н. Некрасов, В. Боткин, П. Анненков, А. Дружинин и другие — спорили о содержании его стихов, которые волновали их, но не всегда легко поддавались логическому истолкованию. Фет терпеливо выслушивал дружеские упреки в «темноте» или непонятности того или иного оборота в стихотворении и охотно уточнял, исправлял, а подчас и упрощал свой поэтический текст. Он стремился передать тонкие субъективные переживания объективно, сделать их доступными читателю. И в большинстве случаев писателю удавалось этого достигнуть. Стихи Фета, содержание которых подвергалось бурным обсуждениям в кругу писательской элиты, получали весьма скоро широкое признание в среде менее искушенных читателей, особенно среди демократической молодежи.

[1] *Григорьев А.* Соч., т. 1. СПб., 1876, с. 85.

Героиня романа Н. Г. Чернышевского «Повести в повести» заявляла, что после Н. А. Некрасова Фет — «даровитейший из нынешних наших лирических поэтов <...> Кто не любит его, тот не имеет поэтического чувства. Я полагаю, что имею его. Поэтому я люблю г. Фета».[2] И автор согласен со своей героиней. Роман изобилует цитатными вкраплениями стихотворений Фета.

Однако далеко не всегда отношения Фета и его читателей и критиков складывались идиллично.

В политической обстановке 60-х гг. Фет, принципиально отстаивавший независимость искусства вообще и поэзии в особенности от «злобы дня» и позволивший себе вместе с тем ряд грубых выпадов против «нигилистов», т. е. революционной молодежи, критиковавший пореформенное положение в деревне с консервативных позиций, вступил в острый конфликт с той частью публики, которая создала успех его поэзии, — с демократическим читателем. Интерес к его творчеству резко упал, в течение ряда лет он почти не печатался, и многие читатели лучше знали популярные пародии на Фета, чем его стихи.

Уже в студенческие годы Фет, окруженный стихией поклонения Гегелю, вырабатывал, отталкиваясь от мнения среды, свой взгляд на философские вопросы. Есть основание думать, что его философские занятия этого времени включали ознакомление с творчеством Шеллинга.

Романтическая философия Шеллинга, отрицавшего прогресс в том непосредственно историко-общественном смысле, в котором его трактовал Гегель, могла оказать влияние на формирование взглядов Фета. В конце 40-х гг. в России, когда политическая реакция обрушила свои наиболее тяжелые удары на литературу и на мыслящую часть общества, утверждение независимости поэзии от «злобы дня», ее самостоятельности и неподсудности мнениям «непосвященных» могло приниматься как защитное действие, как форма протеста против диктата правительственных чиновников и цензуры.

В 60-е гг. исторический скептицизм Фета перешел в открытую и даже демонстративную вражду к силам, ведущим борьбу за общественный прогресс, в ненависть к «теоретикам», утверждающим, что перестройка общества на основе разума может дать счастье человечеству.

Первый сборник Фета «Лирический пантеон» был издан в 1840 г. за подписью «А. Ф.». Стихотворения, опубликованные в этой книге, в своем большинстве обнаруживали еще следы подражания и ученичества, однако критика обратила внимание на выступление молодого поэта. Белинский, упрекая П. Н. Кудрявцева за то, что в своей благожелательной рецензии на «Лирический пантеон» в «Отечественных записках» тот слишком

---

[2] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 12. М., 1949. с. 695.

строг к молодому поэту, «чересчур скуп на похвалы», добавлял: «А г. Ф. много обещает».[3]

Появление новых стихотворений Фета в журналах в начале 40-х гг. принесло известность его имени. Многие произведения Фета, положенные на музыку композиторами, стали популярными романсами. Стихи его полюбили читатели. «Из живущих в Москве поэтов всех даровитее г-н Фет»,[4] — категорично заявил Белинский, положительное отношение которого к творчеству автора «Лирического пантеона» не только сохранилось, но и упрочилось.

Однако литературные успехи не дали Фету определенного места в обществе. Студент Московского университета, признанный многообещающим поэтом, по окончании университета он вынужден был скитаться по глухим провинциальным углам, вращаться в кругу армейских офицеров-однополчан и местных помещиков, не знавших его поэзии, чуждых его духовным интересам. Подготовленный им в 1847 г. сборник вышел лишь в 1850 г., небрежно изданный и плохо оформленный. Однако сборник 1850 г. подводил итог первому периоду деятельности Фета. Здесь в полной мере отразилось художественное своеобразие его поэзии, определился круг тем, мотивов, образов лирики Фета. Россия патриархального деревенского уклада жизни, ее суровые, занесенные снегами равнины, тройки, уносящие в даль молодых, не боящихся вьюги людей, таинственные святочные вечера, тоска ее деревянных городов, ее странные баллады, столь близкие к обычным жизненным драмам, — эта Россия выступает в сборнике как главный поэтический образ, который особенно выделяется на фоне вечно прекрасных, классических форм античной антологии. За этим сложным и противоречивым восприятием жизни стоит еще не осознанный самим поэтом отход от традиционного отношения к красоте как идеалу, лежащему вне современной действительности, выработанному человечеством в золотом веке расцвета античного искусства. Он остро воспринимает красоту действительности и рассматривает красоту как непременный атрибут жизни. Родная природа в ее непосредственной реальной жизни выступает в поэзии Фета как главная сфера проявления прекрасного. Но и «низкий быт», скука длинных вечеров, томительная тоска житейского однообразия, мучительная дисгармония души русского Гамлета делаются в его творчестве предметом поэтического осмысления.

В сборнике 1850 г. сфера непосредственно гражданских эмоций оказывается начисто исключенной из круга поэтических тем. Вместе с тем ряд отдельных произведений этого сборника и целых циклов, входящих в него, косвенно, через посредство сложной цепи ассоциаций, отражает самосознание человека 40-х гг., ощущающего свою связь с эпохой.

---

[3] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 11. М., 1956, с. 584.

[4] Там же, т. 7. М., 1955, с. 636—637.

Начало сборника носит почти демонстративный, программный характер. Само название первого цикла — «Снега» — вводит читателя в мир русской природы и таких ее проявлений, которые дают основание противопоставить красоту этой природы канонизированному в искусстве «полуденному» — греческому и итальянскому пейзажу.

Стихотворение, открывающее сборник, говорит об особенном характере эстетического восприятия природы поэтом, о том, что ему кажется прекрасной мрачная и дисгармоничная стихия северного пейзажа, что это ощущение прекрасного неотделимо от его любви к родине:

Я русский, я люблю молчанье дали мразной,
Под пологом снегов как смерть однообразной,
Леса под шапками иль в инее седом,
Да речку звонкую под темносиним льдом.
Как любят находить задумчивые взоры
Завеянные рвы, навеянные горы,
Былинки сонные — иль средь нагих полей,
Где холм причудливый, как некий мавзолей,
Изваян полночью, — круженье вихрей дальных
И блеск торжественный при звуках погребальных! [5]

Глубина лирического переживания поэта, смысловое ударение, которое падает на первые слова первого его стиха, станут особенно ощутимы, если мы вспомним, что начало стиха и сборника — «Я русский» — стояло в резком противоречии с личной судьбой автора. Поэт вырос в семье русского барина А. Н. Шеншина и с детства был уверен в том, что Шеншин его отец. Однако в отрочестве он внезапно узнал о своем «сомнительном» происхождении, о том, что должен считаться сыном немца Фета, которого никогда не видел. В прошении, которое он подал в университет, он вынужден был писать: «Родом я из иностранцев». Этот биографический подтекст, мучительный для поэта, придает первому стихотворению сборника двойной смысл: стихотворение раскрывает особое эстетическое ви́дение «сына севера», любящего свою мрачную родину, и вместе с тем доказывает, что автор, столь преданный родному краю, действительно сын своей земли.

Духовный мир поэта, отраженный в этом стихотворении, парадоксален. Фет создает трагический, дисгармоничный образ природы севера. Пустынность, мертвенность зимнего простора и одиночество затерянного в нем человека выражены в этом стихотворении и через общий колорит картины и через каждую ее деталь. Сугроб, возникший за ночь, уподобляется мавзолею, поля, занесенные снегом, своим однообразием навевают мысль о смерти, звуки метели кажутся заупокойным пением. Вместе с тем эта природа, скудная и грустная, бесконечно дорога поэту. Мотивы

---

[5] *Фет А. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1959, с. 691. (Ниже ссылки в тексте даются на страницы этого издания).

радости и печали, смерти и любви слиты в стихотворении. Лирический герой, а в конечном счете и сам поэт, любуется мрачным простором ледяной пустыни и находит в нем не только своеобразный идеал красоты, но нравственную опору. Он не брошен, не «заключен» в этот суровый мир, а порожден им и страстно к нему привязан.

В этом плане стихотворения «Снегов», в особенности же стихотворение «Я русский, я люблю молчанье ночи мразной...» может быть сопоставлено с незадолго до него написанной знаменитой «Родиной» Лермонтова.

Отличие восприятия родного простора у Фета от того, которое выразили в своих произведениях Лермонтов и (в «Мертвых душах») Гоголь, состоит в бо́льшей пространственной ограниченности его образов. Если Гоголь в лирических отступлениях «Мертвых душ» озирает как бы всю русскую равнину с вынесенной наверх, над нею, точки зрения, а Лермонтов видит обширную панораму родины глазами едущего по ее бесконечным дорогам и полям странника, Фет воспринимает природу, непосредственно окружающую его оседлый быт, его дом. Его зрение замкнуто горизонтом, он отмечает динамические изменения мертвой зимней природы именно потому, что они происходят на хорошо известной ему в мельчайших подробностях местности: «Как любят находить задумчивые взоры Завеянные рвы, навеянные горы <...> иль средь нагих полей, Где холм причудливый <...> Изваян полночью, — круженье вихрей дальных...» (691), — пишет поэт, знающий, где были рвы, занесенные снегом, отмечающий, что ровное поле покрылось сугробами, что за ночь вырос холм, которого не было.

Поэт окружен особой сферой, «своим пространством», и это-то пространство и является для него образом родины.

Этот круг лирических мотивов отражен, например, в стихотворении Фета «Печальная береза...». Образ березы в стихотворениях многих поэтов символизирует русскую природу. «Чета белеющих берез» и в «Родине» Лермонтова предстает как воплощение России. Фет изображает одну березу, которую он ежедневно видит в окно своей комнаты, и малейшие изменения на этом обнаженном зимой, как бы омертвевшем на морозе дереве для поэта служат воплощением красоты и своеобразной жизни зимней природы родного края.

Пространству, окружающему поэта, сродному ему, соответствует определенная нравственная атмосфера. В четвертом стихотворении цикла «Снега» картине мертвенной зимней природы с проносящейся сквозь метель тройкой придан колорит балладной таинственности.

Ветер злой, ветр крутой в поле
Заливается,
А сугроб на степной воле
Завивается.

При луне на версте мороз —
Огонечками.
Про живых ветер весть пронес
С позвоночками.

(155)

Здесь, как и в стихотворении «Я русский, я люблю...», поэт создает картину русской зимы при помощи образов сугроба, навеянного метелью, снежной вьюги в поле.

Столбы, отмеряющие версты на большой дороге, Пушкин и Гоголь видели глазами путешественника, несущегося на «борзой» тройке:

И версты, теша праздный взор,
В глазах мелькают как забор.

(*Пушкин*. «Евгений Онегин»)

«...да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи».

(*Гоголь*. «Мертвые души»)

Фет видит их во время ночного пешего блуждания по полю. Перед ним один столб, покрытый «огонечками» инея. Тройка проносится мимо него, и лишь ветер доносит звон бубенцов, возвещающий о том, что неведомый и мгновенный посетитель пустынного, родного поэту угла помчался далее «считать версты».

Через ряд циклов сборника проходят мотивы грусти и любви к оружающему, духовного родства с ним. Глагол «люблю» формирует концепцию и структуру первого стихотворения цикла «Снега»; в третьем стихотворении цикла мы опять встречаем: «Но, боже! Как люблю я Как тройкою ямщик кибитку удалую Промчит — и скроется...» (155). И пятое стихотворение цикла — «Печальная береза...» — пронизано мотивами любви, родства с окружающей природой («Люблю игру денницы Я замечать на ней...» (156) и т. д.). Седьмое стихотворение прямо начинается словами: «Чудная картина, Как ты мне родна...» (157). Здесь, как и в третьем стихотворении, возникает образ тройки («И саней далеких Одинокий бег») — образ, подчеркивающий «оседлость», неподвижность, замкнутость лирического субъекта в свое, ограниченное пространство, через которое проносятся сани далекого путника.

Дом поэта составляет центр пространства, природы, которая изображается в его пейзажной лирике. Поэтому в стихах его часты упоминания о том, что поэт созерцает природу в окно.

Своеобразие поэтического восприятия природы, присущее Фету, передано в его стихотворении «Деревня». По своей композиционной структуре и в значительной степени по поэтической идее оно близко к первому стихотворению цикла «Снега» (тема любви к родным местам).

Люблю я приют ваш печальный,
И вечер деревни глухой...

(255)

Поэт любит деревню как мир, окружающий милую ему девушку, являющийся ее «сферой». Взор поэта как бы кружит по этой сфере, сначала описывая внешнюю ее границу по горизонту, затем приближаясь к малому кругу внутри этого круга — дому, заглядывая в него и находя в этом кругу еще один — «тесный круг» людей за чайным столом. Поэт любит природу и людей, окружающих девушку, звуки и игру света вокруг нее, ароматы и движение воздуха ее леса, ее луга, ее дома. Он любит кошку, которая резвится у ее ног, и работу в ее руках.

Все это — она. Перечисление предметов, заполняющих «ее пространство», деталей обстановки и пейзажа нельзя рассматривать как дробные элементы описания. Недаром стихотворение носит собирательное название «Деревня», т. е. мир, составляющий живое и органическое единство. Девушка — душа этого единства, но она неотделима от него, от своей семьи, своего дома, деревни. Поэтому поэт говорит о деревне как о приюте всей семьи («Люблю я приют ваш печальный. . .»). Внутри этого поэтического круга для поэта нет иерархии предметов — все они равно ему милы и важны для него. Сам поэт становится его частью, и у него открывается новое отношение к самому себе. Он начинает любить себя как часть этого мира, любить свои собственные рассказы, которые отныне делаются принадлежностью нравственной атмосферы, окружающей девушку, и открывают ему доступ к центру круга — ее глазам, к ее душевному миру. Вместе с тем, хотя произведение и рисует «пространство», — а это его главный поэтический образ, — поэт воспринимает его во времени. Это не только «деревня», но и «вечер деревни глухой», и поэтическое изображение передает течение этого вечера от «благовеста» до восхода месяца, время, дающее возможность не раз долить и выпить самовар, рассказать «сказки» «собственной выдумки», исчерпать темы разговоров («речи замедленный ход») и добиться наконец того, чтобы «милая, застенчивая внучка» подняла на гостя глаза. Здесь параллелизм «смолкающих пташек» и медленной беседы людей, а также света месяца и дрожанья в этом свете чашек имеет двойное значение. Это явления, расположенные «рядом» в пространстве и во времени.

Необычайную остроту ощущения движения в природе и поразительную новизну приемов ее поэтического воссоздания продемонстрировал Фет в стихотворении «Шепот, робкое дыханье. . .». Первое, что бросается в глаза и что сразу было замечено читателями, — отсутствие глаголов в этом стихотворении, передающем динамику ночной жизни природы и человеческих чувств. Поэт изобразил ночь как смену многозначительных, полных содержания мгновений, как поток событий. Стихотворение повествует о том, как ночь сменяется рассветом и в отношениях между влюбленными после объяснения наступает ясность. Действие развивается параллельно между людьми и в природе. Параллелизм в изображении человека и природы как типичная черта поэзии

Фета отмечался неоднократно исследователями творчества Фета (Б. М. Эйхенбаум, Б. Я. Бухштаб, П. П. Громов). В данном случае этот параллелизм выступает как основной конструктивный принцип построения стихотворения. Создав четкую, предельно обнаженную композицию и пользуясь особым методом описания, как бы «высвечивающего» наиболее значительные, «говорящие» детали картины, поэт вкладывает в предельно сжатый, почти невероятно малый объем стихотворения весьма широкое содержание. Так как в не антологических, лирических стихотворениях Фет считает для себя кинетичность, движение объектов изображения более существенным их признаком, чем пластичность и форму, он заменяет подробное описание броской деталью и, активизируя фантазию читателя недосказанностью, некоторой загадочностью повествования, заставляет его восполнять недостающие части картины. Да эти недостающие части картины для Фета не столь уж важны. Ведь действие развивается, как бы «пульсируя», и он отмечает те содержательные мгновения, когда в состоянии природы и человека происходят изменения. Движение теней и света «отмечает» течение времени. Месяц по-разному освещает предметы в разные периоды, моменты ночи, а появление первых лучей солнца возвещает наступление утра. Так же и выражение освещаемого изменчивым светом ночи и утра лица женщины отражает перипетии пережитых за ночь чувств. Самая сжатость поэтического рассказа в стихотворении передает краткость летней ночи, служит средством поэтической выразительности.

В последней строке стихотворения происходит окончательное слияние лаконичного повествования о событиях жизни людей и природы. «Заря» — начало нового дня жизни природы и человеческих сердец. Эта строка, заканчивающая стихотворение на «открытом дыхании», скорее похожа на начало, чем на конец в привычном смысле слова.

Такая особенность окончаний стихотворений характерна для Фета, рассматривающего любое душевное состояние или любую картину природы как фрагмент бесконечного процесса. В стихотворении «Шепот, робкое дыханье. . .» полная лирических событий летняя ночь рисуется как прелюдия, начало счастья и радостного дня новой жизни.

Осознание значимости мгновения, его способности «увеличиваться в объеме» вместе с увеличением его содержательности выливается в поэтическое восприятие цветения жизни как чуда, как бы нарушающего привычные мерки пространства и времени. Есть такие мгновения, когда звезды спускаются на землю, когда зацветают цветы, которым дано цвести раз в столетие. Напор чудесного разрушает законы обыденного. Такие мгновения не есть плод только субъективного ощущения. Они присущи природе, и хотя не всем людям, но некоторым суждено испытать минуту цветения единовременно с природой и сопережить с нею этот момент. Таково содержание казавшегося загадочным неко-

торым современникам поэта стихотворения «Мы одни; из сада в стекла окон Светит месяц... тусклы наши свечи...». В издании 1856 г. оно получило заглавие «Фантазия». В целях сокращения стихотворения и придания ему большей композиционной стройности из него была изъята третья строфа:

Знать, цветы, которых нет заветней,
Распустились в неге своевольной?
Знать, и кактус побелел столетний,
И банан, и лотос богомольный?

(695)

Удаление этой сферы, подчеркивавшей объективность чуда, происходящего в природе, его реальность, не изменило общего смысла стихотворения, но усилило его фантастичность. Между тем строфа о цветении «заветных» цветов связывает это стихотворение с поздним рассказом Фета «Кактус», где поэт в прямой, декларативной форме выражает мысль об особом значении редких, исключительных моментов жизни природы, о глубоком смысле момента цветения.

Вера в беспредельность жизни природы и в возможность гармонического слияния с нею человека пронизывает многие стихотворения сборника 1850 г. и, являясь их философской основой, придает им светлое, умиротворяющее звучание.

Цветение жизни, ее красота и ее движение являются содержанием искусства. Тайна искусства в том и состоит, что оно передает красоту жизни, ее динамику, но сохраняет и совершенство раз возникшей формы, придает прекрасному мгновению высшего цветения — вечность, делает его непреходящим. Ведь каждый переход от одного состояния к другому порождает новую красоту, но и приносит потери. Ощущением этого пронизаны антологические стихотворения Фета.

Жанр антологического стихотворения традиционно связывался с образами античной мифологии, поэзии, пластического искусства. Фет насыщает свои антологические стихотворения философским подтекстом. Выражается этот подтекст не декларативно, а при помощи специфической организации образной системы стихотворений и их лирических мотивов. В антологическом стихотворении «Диана» Фет передал мысль о произведении пластического искусства как непостижимом чуде соединения жизни и вечности, движения и остановки. Тургенев, Достоевский и другие литераторы исключительно высоко оценили это стихотворение, а Некрасов писал о нем: «Всякая похвала немеет перед высокой поэзиею этого стихотворения, так освежительно действующего на душу».[6]

Чрезвычайно важно для поэта было сознание единства таких взаимно противоположных начал, как вечность и мгновение, жизнь и смерть, начало и конец.

---

[6] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем, т. 9. М., 1950, с. 336.

Антологический стиль, с одной стороны, и философская мысль об особенном значении начала как истока движения и средоточия всего смысла процесса, с другой, проникли в поэзию природы Фета и придали ей черты яркого своеобразия. Характерно в этом отношении стихотворение «Первая борозда», напечатанное в 1854 г. в «Современнике» и вошедшее в Сборник стихотворений Фета 1856 г.

Ржавый плуг опять светлеет,
Где волы, склонясь, прошли,
Лентой бархатной чернеет
Глыба взрезанной земли.
Чем-то блещут свежим, нежным
Солнца вешние лучи,
Вслед за пахарем прилежным
Ходят жадные грачи.
Ветерок благоухает
Сочной почвы глубиной, —
И Юпитера встречает
Лоно Геи молодой.

(263)

Начало весны, первая борозда, первое соединение стихии света, солнца, неба со стихией темной, полной тайн земли заменяет собою рассказ о всем цикле жизни природы, наиболее содержательный момент процесса «представляет» весь процесс.

Интересно отметить, что соучастниками этого начала, сводящими воедино землю и небо, являются человек, волы и грачи. Усилия каждого из них важны и значительны. Сближение человека с остальным живым миром было характерной чертой поэтического сознания Фета. Строки «Вслед за пахарем прилежным Ходят жадные грачи» казались многим современникам Фета прозаическими, неуместными в поэтическом описании весны. А. К. Толстой — поэт по своим эстетическим принципам во многом близкий Фету — потешался над этими строками, ими он закончил большое сатирическое стихотворение «Мудрость жизни», состоящее из пародийных сентенций.

В антологическом стихотворении «Зевс», написанном через несколько лет, в 1859 г., Фет особенно ясно выразил ощущение значительности «начала», возникновения явления. Бога, властвующего над вселенной (каким был Зевс по греческой мифологии), он изображает в момент его «начала», младенчества, непосредственно следующего за рождением:

В кипарисной роще Крита
Вновь заплакал мальчик Реи,
Потянул к себе сердито
Он сосцы у Амальтеи.
Юный бог уж ненавидит,
Эти крики местью дышат, —
Но земля его не видит,
Небеса его не слышат.

(300)

Кажется, трудно более категорично выразить мысль о том, что новому, слабому, неизвестному и только родившемуся принадлежит мир. Он еще собственно не Зевс, самое имя его никому не известно, он сын своей матери, «мальчик Реи». Единственное, чем он владеет и распоряжается, — грудь кормилицы, и именно в это время, когда «земля его не видит, Небеса его не слышат», божественная сущность его, как кажется поэту, особенно сильна, ибо в нем сосредоточена вся мощь, которая приведет его в движение и покорит ему мир.

В 1854 г. Фет, служа в Красном селе под Петербургом и бывая в столице, посещает редакцию «Современника». Он сближается с сотрудниками журнала и членами его редакции. Подготовка нового собрания стихотворений Фета сотрудниками «Современника» во главе с И. С. Тургеневым сыграла большую роль в судьбе поэта. Именно в пору работы над этим изданием, которое вышло в 1856 г., Фет преодолел одиночество, почувствовал себя членом круга талантливых, избранных по своим дарованиям и положению в литературе писателей, вошел с ними в активные творческие контакты. Самочувствие Фета изменилось, но Тургенев побуждал поэта к переработке произведений с настойчивостью и категоричностью, которые воспринимались автором как нажим, творческое давление и несомненно не всегда были оправданы.

Готовя сборник Фета в 1856 г. и редактируя его стихи, Тургенев стремился сблизить творчество молодого поэта с традициями Пушкина, сделать его произведения более ясными, классически простыми. В новом издании циклы «Снега» и «Гадания» уже не открывали сборника, цикл «Баллады» был сильно сокращен. Редактор стремился превратить Фета из «субъективного» в «объективного» поэта, стимулировать преодоление им черт индивидуализма, рефлексии, содействовать приобщению его к светлому, гармоническому идеалу. Этого он добивался, обсуждая стихи Фета в кругу ареопага сотрудников «Современника» и требуя от поэта «доведения» текста до смысловой ясности.

С этой же целью он изменил положение циклов в сборнике, придал некоторым произведениям «поясняющие» заглавия, изъял отдельные строфы и целые стихотворения. В борьбе против субъективности Фета Тургенев нередко проявлял рационалистический подход к лирике. Вместе с тем Тургенев тонко понимал многие особенности поэзии Фета. Именно Тургенев первый в полной мере оценил в Фете вдохновенного певца русской природы, Тургенев же понял и показал Фету, что лирический подтекст картин природы в его стихотворениях воспринимается читателем без специальных, поясняющих его концовок.

Понимание Тургеневым внутренних тенденций развития творчества Фета сделало для поэта приемлемыми многие его редакторские решения, огорчавшие автора, но затем оставленные им в силе во всех последующих изданиях.

Сотрудники «Современника» продолжили борьбу Белинского с поздним ультраромантизмом, статьи критика, посвященные творчеству Пушкина, были существеннейшим моментом этой борьбы. «Энциклопедичность», разносторонняя «отзывчивость» и объективность Пушкина расценивались Белинским как высшее проявление творческого осмысления поэтом впечатлений бытия. Сама личность Пушкина провозглашалась идеалом поэтической «художнической» натуры. В своих попытках приблизить Фета к этому идеалу, освободить его поэзию от элементов романтического субъективизма сотрудники «Современника», и прежде всего Тургенев, опирались на такие черты Фета, как его острая наблюдательность, умение видеть и передавать динамичные стороны жизни природы, способность выражать юношеское воодушевление, стихийную радость существования. Прилив энергии, творческой активности и оптимизма, которые испытал Фет, попавший после нескольких лет скитания по провинции в избранный круг лучших литераторов, обнадеживал Тургенева, внушал ему мысль, что Фет окажется восприимчивым к эстетическим идеалам редакции «Современника». Однако несмотря на то, что сотрудники «Современника» 50-х гг. оказали благотворное влияние на развитие творчества Фета, полного сближения поэта с их кругом не произошло. Даже у тех из них, кто лично более других был дружески к нему расположен, были существеннейшие пункты идейного и эстетического расхождения с ним. Л. Толстого — особенно позже, в период их дружеской близости — раздражало в Фете его безразличие к проблемам нравственности и религии. В конечном счете они не могли сойтись и в отношении к искусству, его задачам и цели, ибо Фет отрицал социально-этическое значение искусства, которое Толстому представлялось главным.

Взгляды Фета и Тургенева по основным политическим вопросам не совпадали. С годами, по мере углубления консервативных, а затем и реакционных черт в политических взглядах Фета их полемика приобретала все более резкий характер. Уже в 50-х гг. Тургенев горячо спорил с Фетом по важнейшему вопросу эстетики: вопросу о значении поэзии и ее субъективном и объективном содержании. Фет отстаивал бессознательность и субъективность творчества, предельно заостряя свои положения, иногда доводя их до парадоксов.[7] Вместе с тем Фет стремился не к разобщению, а к сближению людей посредством искусства. Не веря в исторический и социальный прогресс, он верил в природную способность людей к взаимному пониманию и видел в общении источник счастья и выражение полноты жизни.

Само ощущение «недостаточности» словесного выражения, логической речи у Фета возникает из острой жажды полноты духовного общения. Этот лирический мотив становится одним из

[7] Об эстетических спорах Фета с Тургеневым и особенностях его позиции см.: *Бухштаб Б. Я.* А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1974, с. 60—66.

«сюжетов» его поэзии. Фет ищет и находит помимо слов другие средства передачи мысли и чувства и наслаждается этими новыми путями, ведущими к сближению между людьми. Сильнейшими из этих новых «языков» оказываются звук сам по себе и особенно музыка, в которой поэт ощущает огромную емкость содержания и непосредственность его сообщения. Уже в сборнике 1850 г. тема музыки становится одним из главных поэтических сюжетов. На фоне поэтического «портрета» музыки поэт и передает свои размышления о богатстве языка музыкального и ограниченности логической речи:

Исполнена тайны жестокой
Душа замирающих скрипок.

Средь шума толпы неизвестной
Те звуки понятны мне вдвое:
Напомнили силой чудесной
Они мне всё сердцу родное.

(176)

Или в другом стихотворении цикла «Мелодии»:

Как мошки зарею,
Крылатые звуки толпятся;
. . . .
О, если б без слова
Сказаться душой было можно!

(177)

Звук, музыка — не единственный «язык», которым поэт хотел бы дополнить средства общения между людьми. Фет воспринимает каждого человека в ореоле ему присущей нравственной и материальной сферы. Предметы, окружающие личность, входящие в ее быт, составляющие ее среду, тоже выражают личность, рассказывают о душе человека. Поэтому, находясь в цветущем саду и ожидая любимую женщину, поэт может по запаху цветов получить весть о ее приближении.

В отдел «Подражание восточному» сборника 1850 г. включено стихотворение «Язык цветов»:

Я давно хочу с тобой
Говорить пахучей рифмой.

Каждый цвет уже намек, —
Ты поймешь мои признанья;
Может быть, что весь пучок
Нам откроет путь свиданья.

(444)

Известно, что восточные поэты создали целую систему символов, отражающих смысловое истолкование аромата цветов. Рядом со стихотворениями о языке музыки, о языке немых предметов и

о языке ароматов у Фета стоят стихотворения о языке взглядов, и этот язык тоже полон значения и глубокой содержательности:

Время жизни скоротечно,
Но в одном пределе круга
Наши очи могут вечно
Пересказывать друг друга.

(422)

Так, взор человека может, по мысли поэта, передать его внутреннее психическое состояние и получить ответ о душевном мире собеседника через то же молчаливое общение.

В жадном стремлении Фета «дополнить» словесную речь другими языками сказались критика им разума и рационалистического начала сознания, с одной стороны, и любовь к физической природной жизни человека, ко всем ее появлениям — с другой. В стихотворениях начала 50-х гг., поры наибольшей близости Фета к «Современнику», лирический мотив радости взаимного понимания людей звучит особенно отчетливо. Творческая атмосфера, в которую Фет был вовлечен, воодушевляла его. Подъем духа поэта сказался на стихотворениях, напечатанных в «Современнике» и включенных затем в сборник 1856 г. В этих стихотворениях, особенно в двух из них, составляющих своеобразный диптих, — «Какое счастие: и ночь, и мы одни. . .» и «Что за ночь! Прозрачный воздух скован. . .» (1854), — изображалась победа чувства над холодом души, восторг и счастье «прорыва» к взаимопониманию, к чуду любви.

К представительнице литературного круга «Современника» А. Я. Панаевой обращено стихотворение Фета «На Днепре в половодье» (1853). Стихотворение это содержит живую картину природы. В нем нет прямого обращения к собеседнице, и лишь в самом конце его поэт «выводит» из подтекста свою мысль, прямо высказывает чувство, которое «просвечивает» в глубине образов его живой картины. Однако это — монолог, обращенный к собеседнице, к товарищу по поколению, по кругу литературных интересов, во многом и по переживаниям.

По своему лирическому содержанию стихотворение близко ко многим произведениям Некрасова. Оно рисует «врачующий простор» природы родного края. Мотивы «Родины» Лермонтова здесь оборачиваются лирической темой соотнесения покоя просторов родной природы со смятенностью души «вечного странника» — русского интеллигента.

Как и в других произведениях Фета, в этом его стихотворении образ простора родной страны получает относительно замкнутое, ограничительное воплощение. Если Лермонтов, говоря о просторе родины, упоминает «разливы рек ее, подобные морям», то Фет видит безбрежность разлива одной реки, Днепра, на том месте, которое он переплывает на парусной лодке. Он видит его от берега до берега, фиксируя все разнообразие картин, сме-

няющихся за время преодоления им этого большого пространства, — и таким образом передавая его протяженность. Он изображает буйство сил стихии через непривычный, «парадоксальный» пейзаж.

Первая строфа стихотворения с enjambement, разрубающим неожиданную метафору и придающим ей еще более странное звучание, настраивает на острое восприятие удивительной картины и воссоздает своим несколько затрудненным синтаксисом усилие, которое требуется, чтобы преодолеть сопротивление речной быстрины и отчалить от берега.

Светало. Ветер гнул упругое стекло
Днепра, еще в волнах не пробуждая звука.
Старик отчаливал, опершись на весло,
А между тем ворчал на внука.

Дальнейшие строфы передают все перипетии борьбы с рекой, все изменяющиеся по мере передвижения по ней «взаимоотношения» парусника и водной стихии. Вместе с тем они рисуют картины, открывающиеся по мере ускорения движения лодки и изменения точки зрения:

А там затопленный навстречу лес летел...
В него зеркальные врывалися заливы;
Над сонной влагою там тополь зеленел,
Белели яблони и трепетали ивы.

(258)

В первой публикации в журнале «Современник» за мощной панорамой разлива реки следовала развернутая лирическая концовка, раскрывающая чувства поэта, который, любуясь картинами природы, отрекается от суеты городской жизни. Концовка эта в числе многих других была упразднена по совету Тургенева в издании стихотворений 1856 г., и здесь от нее осталась одна строка, комментировавшая подтекст всего поэтического описания и оказавшаяся вполне достаточной для его прояснения:

Остался б здесь дышать, смотреть и слушать век...

(258)

В этом стихотворении, которое произвело очень большое впечатление на Тургенева, описания природы представлялись ему, очевидно, гораздо более значительными и художественно важными, чем поэтическая декларация.

В преддверье 60-х гг. Фет включается в литературную и эстетическую полемику, поначалу как бы разделяя взгляды таких своих друзей, как Л. Н. Толстой и И. С. Тургенев, выдвигавших категорические возражения против материалистической эстетики и бурного вторжения политической проблематики в искусство. Однако у Тургенева и Толстого эти эстетические выступления сочетались с вдумчивым анализом современных социальных явлений, с готовностью объективно и глубоко вникать во внутренний смысл общественных процессов, у Фета же они отражали

взгляды, формировавшиеся на фоне упрямого, все более укреплявшегося консерватизма, упорного стремления отделить искусство от всего современного, принадлежащего интересам общественной жизни.

Стремясь «развести» поэзию с политикой, наукой, практической деятельностью человека, с философией, Фет, хотевший выявить специфику искусства и «защитить» его, фактически его обеднял, умаляя его социальное значение, отгораживая искусство от питающих его интеллектуальных истоков. Однако многие крайние суждения Фета, возмущавшие современников, не воплотились в его творчестве. Конечно, они сказались на известной избранности, ограниченности проблематики его произведений, но ни от философии, ни от современных умонастроений Фету не удалось полностью укрыться в лирике. Подлинный художник, Фет не перенес в свою поэзию практицизма помещика-предпринимателя, который он культивировал в себе в быту, не отразил своих политических предрассудков. Эти стороны его личности не представлялись ему поэтичными, достойными стать объектом литературного воспроизведения. В поэзии он выражал чувства и мысли современного человека, волнуемого философскими вопросами и таящего в глубинах сознания боль и скорбь своей эпохи, но утоляющего ее в общении с природой, в гармонии природного существования. Эта особенность поэзии Фета сделала возможным обращение его к философской поэзии, которую он принципиально отрицал с позиций эстетики «чистого искусства». Философские вопросы по существу составляли неотъемлемую часть духовной его жизни во все ее периоды. В сборнике 1850 г. «зимние», осенние, сумрачные мотивы хотя и сочетались со светлыми картинами цветения, весны, с изображением любви и юности, но все же имели особенно важное, конструктивное значение. В сборнике 1856 г. «гамлетическая» лирика явно оттесняется антологической.

В 50-е гг. в творчестве Фета преобладающим становится «антологическое», внутренне уравновешенное, идеальное поэтическое начало. Тема умиротворяющей силы искусства, которое вступает в союз с вечно живой и обновляющейся природой, делается ведущей в его поэзии, что придает творчеству Фета этой поры классическую ясность и художественную завершенность. Конечно, противопоставляя таким образом первый и второй периоды деятельности Фета, мы можем говорить лишь о ведущих тенденциях в отдельные годы, не упуская из виду того, что такое деление достаточно условно, что обе тенденции (тенденция изображения дисгармонического, противоречивого характера природы и психики человека и тенденция «воспевания» их гармонических начал) сосуществовали в его творчестве и служили друг другу фоном.

В конце 50-х и в 60-х гг. идея гармонии человека и природы в творчестве Фета теряет свое абсолютное значение. Если в первый период изображению природы как стихии, существующей и

развивающейся в форме противоречий, соответствует внутренне конфликтный духовный мир человека, а в 50-х гг. гармония природы сливается с гармонией человеческой души, то в последующий период намечающееся расхождение не дает гармонии. Гармония природы углубляет дисгармонию жизни человека, который жаждет быть вечным и прекрасным, как природа, но обречен борьбе и смерти.

В 70-е гг. это противоречие нарастает в сознании Фета. Мысль о смерти, о необходимости «остановки» процесса жизни человека все более и более подчиняет себе поэта. Выработанные им в 40—50-х гг. «решения» проблемы «ограниченности» человеческой личности во времени, сознание возможности «растянуть» время за счет выявления его содержательности, «валентности», т. е. наполненности, перестали казаться ему ответом на мучительный вопрос о тайне небытия.

Поэт принимает обрушившиеся на него сомнения и трагические ощущения с присущим ему стоицизмом. Подобно тому, как в предшествовавший период своей жизни он «порвал» с обществом, бросил вызов историческому прогрессу и «ушел» в природу и чистое искусство, теперь он «порывает» с природой, отказывает ей в правах господства над собой и провозглашает союз своего разума с космосом.

Фет, отрекшийся в 60-х гг. от рационализма, объявивший приоритет инстинкта над умом и до хрипоты споривший с Тургеневым, доказывая ему, что искусству не по пути с логическим сознанием, обрушивает на инстинктивное, «природное» чувство — страх смерти — мощный арсенал логических аргументов, берет в союзники Шопенгауэра для пополнения своих доказательств. Поэт погружается в чтение философских трудов, переводит в 1888 г. знаменитый трактат Шопенгауэра «Мир как воля и представление». В поздних стихотворениях Фета обнаруживаются непосредственные отзвуки концепций этого философа.[8] В 1882 г. после длительного перерыва выходит новый сборник стихотворений Фета «Вечерние огни», вслед за чем поэт издает под тем же названием еще три сборника, обозначая их как второй (1884), третий (1887) и четвертый (1890).[9] Философская концепционная мысль определяет самую структуру стихотворений, вошедших в эти сборники, составляет их содержание.

Теперь низкой действительности и жизненной борьбе поэт противопоставляет не искусство и единение с природой, а разум и познание. Именно ум, чистое познание, мысль подымают, как утверждает Фет в эти годы, человека над толпой, дают ему власть над миром и полную внутреннюю свободу.

Раньше он постоянно выражал в стихах одно и то же убеждение — убеждение в том, что он принадлежит к природе, что он

---

[8] См.: там же, с. 116—117.

[9] Всесторонний анализ сборников «Вечерние огни» дан в кн.: *Благой Д.* Мир как красота. О «Вечерних огнях» А. Фета. М., 1975.

часть ее, что в стихах его звучит ее голос. Теперь он чувствует себя голосом вселенной и вступает в спор с богом, отказываясь признать власть божественного провидения над внутренне свободной человеческой личностью. При этом следует отметить, что, говоря о боге, он разумел силу, определяющую законы природы в космическом масштабе, силу, властвующую во вселенной, но совершенно лишенную этического содержания. Конечно, обращения к богу во всех его стихах имели поэтический, а не религиозный смысл.

Человеческая личность — бесконечно малая часть вселенной — оказывается равна целому, к которому принадлежит. Замкнутая в пространстве личность — благодаря своей способности мыслить — вездесуща, мгновенная — она вечна, и это-то соединение противоположностей в человеке есть чудо вселенной.

Стремление выйти за пределы времени и пространства — один из постоянных мотивов поздней лирики Фета. Этот мотив выражает «разрыв» поэта с природой и богоборческий, непримиримый характер его поэзии этих лет. Поэт начисто отметает обычный для христианских религиозных представлений и традиционный для поэзии мотив освобождения человеческого духа от земной ограниченности через смерть. Фет не устает повторять, что только жизнь — и жизнь физическая, жизнь тела — уподобляет человека божеству. Отрицая власть над собою времени, он утверждает вместе с тем, что условием безграничной внутренней свободы является единство души и тела и их горение в творчестве, мысли и любви.

Поэтическая тема свободного полета приобретает в стихотворениях этих лет устойчивую форму философской мечты о преодолении власти времени и пространства. Ограниченность человеческого бытия в пространстве и времени — вопрос, который в течение всей жизни был предметом его философских раздумий, — теперь становится трагическим лейтмотивом его философской лирики.

«Родное пространство», свой «круг», своя сфера перестает в конце жизни поэта быть для него убежищем, он охладевает к ней и покидает ее не ради приобщения к природе, а ради гордого господства над нею в сфере духа. Он одержим жаждой жизни и наслаждения ею. Развивая в своих рефлективных стихах мысль о философии, мудрости, о познании как пути преодоления страха смерти, а следовательно — и самой смерти, Фет видел и показал относительность этого выхода. Его «языческая», по выражению Н. Страхова, любовь к жизни не могла быть преодолена умозрением, и сильнейшим средством борьбы за счастье и жизнь на склоне лет поэта становится его любовная лирика.

В «Вечерних огнях» появляется целый цикл стихов (не выделенных формально в цикл), посвященных трагически погибшей возлюбленной юности Фета Марии Лазич. Вечность, неизменность, постоянство любви к ней поэта, его живое восприятие

давно ушедшего человека выступают в этих стихотворениях как форма преодоления времени и смерти, разделяющих людей.

В последний период своей деятельности Фет создает новый цикл стихов о любви, в которых он, тяжело болевший старец, бросает вызов трагизму жизни и самой природе, обрекающей человека на смерть. На полях тома произведений Фета около подобных стихотворений Александр Блок, не только любивший творчество этого поэта, но изучавший его, записал многозначительные указания на возраст поэта, сопроводив некоторые из них восклицательными знаками.

М. Горький в одном из эпизодов «В людях» рассказывает о том огромном впечатлении, которое произвело на него, мальчика, подавленного «свинцовыми мерзостями» жизни, случайно услышанное им стихотворение Фета, которое незадолго до того появилось в сборнике поэта «Вечерние огни».

Стихи, обращенные читавшим их человеком к красивой женщине,

Только песне нужна красота,
Красоте же и песен не надо

— прозвучали для услышавшего их гениального подростка как призыв к преклонению перед красотой бытия.

ДРАМАТУРГИЯ 60—70-х годов

1

60-е гг. XIX в. — эпоха общественного подъема, острой политической борьбы, революционной ситуации и падения крепостного права — в литературе характеризовалась расцветом жанров, дающих простор для осмысления широкого круга социальных вопросов и открывающих возможность непосредственного, активного контакта между писателем и читателем.

Драматургия — род литературы, которому присущи именно эти особенности. Гоголь, который постоянно испытывал потребность в связи со своим читателем и предпринимал разного рода попытки вступить с ним в контакт (чтение вслух своих произведений, переписка), в «Театральном разъезде» изобразил взаимоотношения автора комедии и ее зрителей как исполненное подлинного драматизма и высокого комизма действо. Островский много размышлял над вопросом о специфике восприятия театрального зрелища. Он считал, что литературный текст является основополагающей частью драматического спектакля, но что вместе с тем пьеса не живет без сценического ее воплощения.

Островский рассматривал доступность театрального зрелища и непосредственность контакта актера, а через него и драматурга с аудиторией, воспринимающей пьесу, как фактор, определяющий основные эстетические особенности жанра драматургии. Он сравнивал драматургию с журналистикой и утверждал, что даже журнальная литература уступает драматургии в народности, в массовости и силе эмоционального воздействия на широкие слои общества. «Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы; книжку журнала прочтут несколько тысяч человек, а пьесу просмотрят несколько сот тысяч. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа; драматические писатели должны всегда это помнить, они должны быть ясны и сильны».[1]

[1] *Островский А. Н.* О театре. Л.—М., 1941, с. 64; ср.: *Островский А. Н.* Полн. собр. соч., т. 12. М., 1952, с. 123. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

В 60-х гг. народность драматургии ощущалась как ее прогрессирующая черта. Тенденция к демократизации героев драматических произведений, осмысление писателями ежедневного быта низших слоев населения как источника трагических и комических ситуаций, поиски воплощения положительных начал в народных характерах, интерес к новому роду пьес — народным драмам — все эти явления отражали общий процесс демократизации драматургии.

Если способность драматургии непосредственно откликаться на современные вопросы и создавать ситуацию коллективного размышления над ними роднит ее с публицистикой, то ряд ее художественных особенностей дает основание сблизить ее с романом, хотя роман как вершина эпического жанра и может быть противопоставлен драматургии. Драма в отличие от романа изображает не цепь событий и не панораму общественной жизни, а одно активно, «бурно» развивающееся и завершающееся событие, один замкнутый цикл действия. Вместе с тем в этом замкнутом событии воплощены общие закономерности, в своей сути оно соотнесено с широким кругом явлений. Эта широта возбуждаемых драмой ассоциаций, общезначимость выводов, которые порождаются впечатлением от драмы, роднят ее с романом.

Своим обстоятельным статьям, посвященным анализу творчества Островского, Добролюбов дал общее заглавие «Темное царство», подчеркнув таким образом, что драматург создает в своих произведениях целостный образ современного общества. Критик говорит и об особенностях структуры пьес Островского — «пьес жизни». Сложность их построения, разветвленность и многосоставность их конфликтов придает изображенным в пьесах Островского событиям частной жизни значение эпизодов из обширного повествования о бытии народа.

Добролюбов определил место Островского в литературе, рассматривая его как писателя, принадлежащего не только одной ее сфере — драматургии, но представляющего собою одну из центральных фигур реалистического искусства эпохи в целом. Несомненно вместе с тем, что творчество Островского находится в центре драматургии 60-х гг. С эстетическими его принципами соотносили свою деятельность другие драматурги эпохи, сознательно идя в русле его идей или споря с ним, подражая ему или противопоставляя ему свои творческие решения, но всегда считаясь с фактом существования художественной системы Островского.

Наличие в драматургии 60-х гг. своеобразного творческого центра, признанного всеми участниками литературного движения, хотя и оцениваемого ими по-разному, является характерной чертой. Конечно, для Салтыкова, с одной стороны, и для А. Писемского и А. Потехина — с другой, творческий опыт Островского представлялся в разном свете, но ни один из них не мог, будучи независимым и оригинальным в своих произведениях, не счи-

таться с принципами, утвержденными в послегоголевской драматургии Островским. Вместе с тем не менее существенной особенностью драматургии этого периода были ее разнообразие и богатство, участие в ней относительно большого числа крупных и своеобразных художников.

В 60-е гг. свой вклад в развитие драматургии внесли М. Салтыков, А. В. Сухово-Кобылин, А. К. Толстой, А. Ф. Писемский, А. А. Потехин и многие другие авторы, произведения которых, не достигая художественного уровня творчества перечисленных выше драматургов, были также не лишены оригинальности и с успехом исполнялись на сцене.

Все эти писатели вступали между собою в сложные творческие взаимодействия, они оказывали друг на друга влияние, нередко спорили, полемизировали между собою. В ходе таких контактов обогащался арсенал художественных средств каждого драматурга. Не только более опытный и зрелый писатель влиял на менее опытных, но и эти последние нередко толкали признанных и авторитетных мастеров на поиски новых художественных решений. Взаимная критика писателей иногда носила весьма резкий и острополемический характер, и в ней тоже отражалась напряженность творческих исканий в области драматургии этих лет.

Островский был, например, принципиальным противником тенденциозной комедии, обличительного шаржа в драматургии. Когда Л. Толстой прочел Островскому свою пьесу «Зараженное семейство» (1864), драматург резко критически отозвался о ней и посоветовал автору не публиковать ее. Не только выпады против демократии, содержавшиеся в пьесе, но и самый стиль комедии оказался для него неприемлемым. Он упрекнул Толстого в том, что тот торопится высмеять замеченные недостатки, как бы боясь, что люди «поумнеют» и он опоздает со своими обличениями. Толстой, которого критический отзыв Островского больно задел, тем не менее прислушался к мнению опытного и авторитетного комедиографа, забраковавшего его произведение. Однако он не отказался от творчества в жанре тенденциозной комедии. Через несколько десятилетий он создал шедевр в этом жанре — «Плоды просвещения» (1890).

А. Ф. Писемский, многому научившийся у Островского и неоднократно пользовавшийся его помощью и поддержкой, критиковал его за то, что он, как казалось Писемскому, недостаточно расширяет круг своих социальных наблюдений. Считая отображение жизни крестьянской среды актуальной задачей современного театра, Писемский стремился привлечь Островского к решению этой задачи: «...отчего ты не займешься *мужиком*, которого ты, я знаю — знаешь?» — обращался он к Островскому.[2]

---

[2] *Писемский А. Ф.* Письма. М.—Л., 1936, с. 106.

Островский так и не сделал попытки написать драму из быта деревни — он слишком строго относился к тому, каков должен быть уровень знаний писателя об изображаемой среде, и считал свое знакомство с крестьянской жизнью недостаточным. Однако проблема народной драмы его интересовала, и он решал ее на материале хорошо известного ему городского быта.

А. Ф. Писемский и А. А. Потехин (1829—1908) — два драматурга, близких к Островскому и постоянно находившихся с ним в творческом общении, — взяли на себя разработку крестьянской народной драмы. Каждый из этих драматургов прокладывал свой, независимый путь в драматургии. Сотрудничество между ними не исключало споров и последующего их идейного и творческого расхождения. Любопытно отметить, что пьесы Островского, воплощавшие его принципы народной драмы, но не изображавшие непосредственно крестьянства, — «Воспитанница» (1859), «Гроза» (1859) — оказались большинству демократических критиков ближе, чем крестьянские драмы Потехина и Писемского. Пьесы Островского расценивались и Добролюбовым и Салтыковым-Щедриным как проявление последовательного демократизма в литературе.

Вместе с тем опыты Потехина и Писемского не прошли бесследно в литературе. «Гроза» Островского была воспринята современниками как произведение, противостоящее «Горькой судьбине» (1859) Писемского, но в драме «Грех да беда на кого не живет» (1862) явно ощущалось сближение Островского с Писемским и сознательное стремление дать свою трактовку проблем, впервые поставленных в «Горькой судьбине». Таким образом, творческие взаимоотношения этих писателей были неоднозначны. Известный след в истории русской литературы оставил и А. Потехин своей попыткой создать народную дидактическую драму. Его опыт был несомненно учтен Л. Толстым. Сложны и своеобразны нити взаимного отталкивания и притягивания, творческих споров и влияний в области сатирической драматургии. Если в социально-психологической драме и комедии современных нравов Островский был несомненным главой, создателем современного стиля, то в области сатиры в гораздо большей степени ощущалась живая связь с драматургией Гоголя.

Островский признавал себя учеником и последователем Гоголя, однако бурный спор, развернувшийся вокруг проблемы «нового слова» Островского в 50—60-х гг., показал, что критики столь разные по своему подходу к творчеству писателя, как А. Григорьев, с одной стороны, и Добролюбов — с другой, признают, что творчество Островского явилось принципиально новой ступенью в развитии русской драматургии, самобытной художественной системой.

В 60-е гг. во всех родах литературы — в поэзии, повествовательной прозе, публицистике — сатира приобрела особое значение. Наследие Гоголя, которое даже в реалистической литера-

туре 40-х гг. осваивалось главным образом в своем социальном аспекте, в плане анализа физиологии общества, в 60-е гг. подверглось новому осмыслению, было поставлено в связь с политической критикой государственных форм, порожденных феодальными отношениями.

Политический подход к социальным явлениям был в высшей степени присущ Салтыкову-Щедрину, который именно в силу этой своей особенности выдвинулся в преддверии революционной ситуации в число ведущих, наиболее читаемых, оказывающих наибольшее влияние на умы писателей. Салтыков-Щедрин писал мало пьес. Его перу принадлежат только две комедии, рассчитанные на сценическое исполнение, — «Смерть Пазухина» (1857) и «Тени» (ок. 1865), причем последняя не вполне завершена и не была напечатана при жизни автора. Однако драматургия Салтыкова-Щедрина представляется заметным явлением литературы 60-х гг. Если «Смерть Пазухина» явно находится в русле «школы Островского» и в ней социальный анализ превалирует над политическими мотивами, то «Тени» — остро-политическая пьеса, одно из оригинальнейших произведений драматургии 60-х гг.

В 60—70-х гг. Островский создал ряд сатирических комедий, в которых ощутимы отклики на щедринский метод политической сатиры. По существу своей социально-исторической концепции и по художественным типам, выведенным в ней, комедия Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (1868) имеет черты сходства с «Тенями» Салтыкова-Щедрина. Характерно, что Щедрин заинтересовался образом главного героя этой комедии Островского. Он ввел Глумова в качестве персонажа в свои произведения — «В среде умеренности и аккуратности», «Современная идиллия», «Письма к тетеньке» и другие, — подверг этот тип своеобразному переосмыслению, углубив и конкретизировав его политический смысл.

А. В. Сухово-Кобылин (1817—1903) — крупнейший драматург-сатирик 60-х гг., казалось бы, стоял особняком в литературе по своим политическим убеждениям и образу жизни. Если Островский и Щедрин сотрудничали в «Отечественных записках», встречались, переписывались и были связаны между собою, а также и с другими писателями личными и литературными отношениями, Сухово-Кобылин, на короткое время сблизившийся с кругом литераторов, в частности с редакцией «Современника», в середине 50-х гг., затем отдалился от нее, жил замкнуто, уединенно. Он склонен был противопоставлять себя своим современникам-писателям, в частности выражал ревнивую антипатию к творчеству Островского и других драматургов. И все же и он был тесными узами связан с литературой своей эпохи.

Считая себя учеником и последователем Гоголя, Сухово-Кобылин в своей деятельности, в поисках новых форм становится на путь, близкий к тому, которым шел в это время Островский.

Его первая пьеса «Свадьба Кречинского» (1854) — бытовая комедия, через изображение семейных отношений раскрывающая социально-исторические процессы.

Усиление элементов экспрессии, трагедийного начала, с одной стороны, и острокомедийных, гротескных форм — с другой, было в творчестве Сухово-Кобылина сопряжено с углублением в нем политических аспектов. В это время стиль Сухово-Кобылина сближается с щедринским. Однако и Островский, как отмечалось выше, обнаруживает явный интерес к области драматической сатиры и создает несколько сатирических комедий.

Активность творческого взаимодействия драматургов в 60-е гг. имела подлинное культурное значение именно потому, что участниками литературного процесса были первоклассные таланты, самобытные и независимые в своих творческих исканиях. Тенденция углубления интереса к политической стороне жизни общества проявилась в драматургии не только в расцвете сатиры, но и в возникновении и огромном успехе жанра тенденциозной драмы с идеальным героем.

Новая волна увлечения проблемами истории и историческими сюжетами не означала ухода от современности, ее вопросов и страстей. Интерес к политической истории — черта, присущая миросозерцанию лучших людей эпохи падения крепостного права. Пафос политического обличения сочетался у писателей-реалистов этой поры с пафосом осмысления исторических уроков.

Лучшие исторические пьесы 60-х гг. и сатирическая драматургия этого времени имеют общую, роднящую их основу — стремление понять современную политическую жизнь и предстоящие социальные перемены, основав свои выводы на историческом опыте общества. Вот почему сатирические пьесы 60-х гг., такие как «Тени» Щедрина, «На всякого мудреца довольно простоты» Островского и другие, поражают исторической точностью и конкретностью в изображении политической обстановки определенных лет жизни русского общества, а исторические хроники Островского и трагедии А. К. Толстого — своим политическим подтекстом, своим общественным пафосом.

Исторический факт, реальность современности и прошлого представлялись Островскому в равной мере источником, из которого драматург черпает сюжеты. Однако главное содержание драмы — как исторической, так и посвященной современности — он видел в анализе мира мыслей и чувств человека: «Драматический писатель <...> не сочиняет, что было, — это дает жизнь, история, легенда; его главное дело показать, на основании каких психологических данных совершилось какое-нибудь событие и почему именно так, а не иначе», — писал он (XII, 195).

Если, создавая сатирические комедии, лучшие писатели 60-х гг. на новом этапе возвращались к общественной комедии Гоголя и вновь переосмысляли свое отношение к ее традициям, то авторы исторических пьес, искавшие новых путей в этой об-

ласти, обращались к образцу, данному Пушкиным в «Борисе Годунове».

Островский и А. К. Толстой шли разными путями, создавая свои исторические драмы, но оба они в понимании особенностей этого жанра опирались на Пушкина, оба стремились проникнуть в причины, породившие события прошлого, и в психологию участников событий, при этом само понимание движущих сил истории у А. К. Толстого и А. Н. Островского было весьма различным. Каждый из них создал свою, оригинальную, непохожую на другие опыты в этом роде историческую драму.

Если бы театр 60—70-х гг. мог осуществить достойную постановку созданных в эту эпоху пьес — сатирических произведений Щедрина и Сухово-Кобылина, исторических пьес Островского и А. К. Толстого, — каждый из таких спектаклей мог бы стать подлинным событием; актом самосознания общества. Вместе с тем подобные спектакли подняли бы русский театр на новую ступень развития, сделали бы его самым передовым в художественном отношении театром мира.

Однако театр не был еще подготовлен к решению подобных задач. Исторические пьесы А. К. Толстого и Островского не могли получить художественно полноценное сценическое воплощение в театре, в котором фактически отсутствовала режиссура. Характерно, что с постановки трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1898) начал свое существование МХАТ.

Иной актерской манеры исполнения, чем та, которая господствовала в театре, более острой и более условной, требовали гротескные роли в пьесах Сухово-Кобылина и Щедрина. Ведь не случайно театр первой половины XIX в. не мог найти и Хлестакова, который удовлетворил бы требования Гоголя. В 60-е гг. в этом отношении положение мало изменилось. К тому же цензурные препятствия преследовали лучшие исторические и сатирические пьесы. Путь их на сцену был тернист. Жестокость театральной цензуры сделала невозможным проникновение на сцену пьес Сухово-Кобылина и Щедрина, привела к тому, что в театральных залах могли прозвучать только слова либерального «осторожного» обличения. Театральная жизнь не соответствовала тем потенциальным возможностям, которые открывались перед нею драматургией 60-х гг.

2

Ранним и очевидным признаком формирования нового, послегоголевского стиля в драматургии явились попытки создания народной драмы, изображающей простых людей и рассчитанной на более демократического, широкого зрителя, чем тот, на которого ориентировались драматурги предшествовавших десятилетий.

Инициатором этого нового направления в драматургии явился Островский. Превращение «маленького человека» в героя, к кото-

рому приковано внимание искусства, и обыденных, ежедневных коллизий социального быта — в предмет наблюдения, исследования, горячее сочувствие страданиям и горестям угнетенных людей — эти черты, характерные для литературы натуральной школы 40-х гг., были присущи творчеству молодого Островского.

Особенностью Островского, которая отличала его от большинства писателей, выступивших в 40-х гг. под знаменем гоголевского направления, было его стремление создать массовое искусство, эмоциональное зрелище, волнующее и нравственно воспитывающее народ.

Проблема народной драмы, пьесы, изображающей народную жизнь, и спектакля, рассчитанного на демократическую аудиторию, встала в русской литературе в связи с бурным обсуждением в критике первых постановок пьес Островского, которые произвели сильное впечатление своей правдивостью, демократизмом, простотой.

Достижения драматургии Островского и его личные советы оказали влияние на предпринятые А. А. Потехиным и А. Ф. Писемским попытки создать народную драму.

А. А. Потехин занимался решением этой творческой проблемы настойчиво и с большим интересом. Он создал три народные драмы, в каждой из которых предлагал своеобразный стиль пьесы из народной жизни.

В 1853 г. он пишет моралистическую народную драму, основанную на поверьях и легендах, «Суд людской — не божий», затем пьесу «Брат и сестра» (1854), названную им позже «Шуба овечья — душа человечья». Пьеса эта «перекладывала» на язык драматургии ситуации и конфликты, получившие распространение в повестях натуральной школы. Она продолжала по содержанию роман того же автора «Крестьянка». «Брат и сестра» изображает судьбу гувернантки — крестьянки по происхождению, страдающей от унижений, которым ее подвергает барыня-самодурка, но под занавес обретающей счастье в браке с великодушным либеральным помещиком. С симпатией и уважением в пьесе был очерчен крепостной крестьянин — брат героини.

Цикл народных пьес Потехина завершает пьеса-притча из крестьянской жизни «Чужое добро в прок не идет» (1855). Все три «народные» драмы Потехина проникнуты дидактизмом. В пьесе «Брат и сестра» мужик Зосима произносит слова поучения помещикам, выражающие мысль, что если бы дворяне в своем большинстве были похожи на Радугина, «не погнушавшегося» женитьбой на крестьянке, и крепостное состояние не было бы столь тягостно для народа.

В двух других пьесах этого цикла поучение обращено непосредственно к крестьянам. Устами своих героев-крестьян Потехин стремится передать народные этические воззрения, какими он их себе представляет, и в жизни, изображенной в его пьесе, эти воззрения реализуются. Пороки наказываются: гордость приводит

к униженпю, скупость — к разорению, самоволие — к вынужденному смирению. Добродетель же обеспечивает человеку всеобщее уважение, мир со своей совестью и достаток. Характерно, что уже в начале 60-х гг. Потехин отошел от работы над народными драмами и обратился к обличительным сюжетам из жизни дворянства и чиновников, придав своей склонности к дидактизму новое выражение. От моралистической притчи в драматической форме он совершил переход к либеральной общественной комедии.

В годы революционной ситуации, после трагической обороны Севастополя, показавшей по-новому способность народа к героическому коллективному действию и полную несостоятельность бюрократического государственного аппарата, огромное впечатление на читателей производили созданные И. С. Тургеневым, Н. А. Некрасовым, Л. Н. Толстым, Ф. М. Достоевским, писателями-демократами образы представителей крестьянской, солдатской народной массы. Сильные и сложные характеры людей из народа, глубокая постановка проблемы положения и значения народа в современном обществе и в истории страны, которые были даны в литературе этих лет, оттеснили дидактическую драму Потехина, сделали особенно ощутимой ее несоответствие духу времени.

Воплощением различных направлений в развитии народной драмы в момент возникновения революционной ситуации 60-х гг. стали две пьесы, привлекшие к себе особое внимание современников: «Гроза» Островского и «Горькая судьбина» Писемского. В центре каждой из этих драм стоит сильный, самобытный народный характер, вступающий в конфликт с косной системой традиционных отношений и противопоставляющий им свое понимание правды, справедливости, человеческого достоинства.

Обе пьесы утверждают ценность индивидуального духовного мира человека из народа. Однако содержание личности центрального героя в пьесах Островского и Писемского весьма различно, во многом противоположно, и современники готовы были видеть в Анании Яковлеве («Горькая судьбина») и Катерине («Гроза») две концепции, два идеала народного характера. В Анании Яковлеве Добролюбов усмотрел воплощение стихийности, необузданной широты натуры, разрушительных ее склонностей, в Катерине — личность созидательную, одаренную, творящую. Именно ее он считал подлинным олицетворением пробуждающегося народа, в ней видел «решительный, цельный, русский характер»,[3] обнадеживающий, раскрывающий суть революционных начал современности.

И в «Горькой судьбине» Писемского, и в «Грозе» Островского характер главного героя раскрывается в типических обстоятельст-

---

[3] См.: *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. в 9-ти т., т. 6. М.—Л., 1963, с. 336—337 и 339.

вах, отражающих историческую реальность жизни народной среды.

Островский в купеческой среде находил конфликты, отражающие общенациональные и общенародные коллизии современной России. Принципиальной особенностью «Грозы» как народной драмы является отсутствие дидактической установки. Традиционная мораль народной среды является в «Грозе» предметом изображения, анализа и критики.

Проблема народной морали, отношения человека, воспитанного в ее традициях, затрагивалась и в пьесах Потехина, и в «Горькой судьбине» Писемского. Потехин, исходя из предвзятого представления о вечной и неизменной системе народной этики, строил свои пьесы как изображение случая, обнаружившего непререкаемость и силу этой нравственной основы жизни крестьянства. Апелляция к извечной и неизменной народной морали ощутима во многих произведениях русской литературы о народе. Не избег этого мотива и Писемский. В пьесах Писемского нередки эпизоды, эмоционально «взвинченные», — изображения кликушества, истерии, безумия, преступлений. Однако в финале он по большей части приводит героев к покаянию и примирению со своей судьбой. Тяготея к драматургии страстей и «открытых» жестоких конфликтов, Писемский рисовал ситуации, развязывающие стихийные эмоции. В «Горькой судьбине» он изображает стечение обстоятельств, обостряющих противоречия жизни и доводящих умного, волевого, рассудительного человека до преступления.

Писемский разрабатывает сюжет о попрании чувств и семейных прав крестьянина помещиком вне традиционных театрально-драматургических штампов и без упрощенной дидактики. Нет у него и тенденции к идеализации, которая ощутима у Потехина. В качестве представителя крепостного народа в пьесе выведен не идеально безропотный, добрый и слабый страдалец (как у Григоровича), но человек сильный и властный, в своем сознании противопоставляющий себя массе крепостного крестьянства. Его характер выражает новые отношения, складывающиеся в обществе, и односельчане смотрят на него отчужденно, то почтительно удивляясь его независимости, то осуждая его гордость, то злорадствуя. Их реакции на события предстают в «Горькой судьбине» как часть общей картины социального быта, а не как непререкаемый приговор герою.

Барин Чеглов, вступающий в конфликт с крестьянином, тоже не похож на ходовой образ злоупотребляющего своей властью феодала. Он деликатен, слаб, не уверен в своем праве распоряжаться судьбой крестьян. Чеглов хочет как бы забыть об отношениях власти и подчинения, существующих между ним и Ананием Яковлевым, и говорить с ним как с соперником в любви, готов даже разрешить свой спор с ним дуэлью. Однако нелепость не только мысли о дуэли с мужиком, но и попытки забыть реальную ситуацию, в которую заключены их взаимоотношения, очевидна,

и Ананий Яковлев не верит в искренность барина и презирает его старания уйти от реальности как хитрость. На уровне «мужских» личных отношений Ананий оказывается сильнее барина и одерживает над ним победу как человек, защищающий свои неотъемлемые права, трезво мыслящий и логично излагающий свою позицию. И родня Чеглова, и бурмистр Калистрат уверены, что Ананий должен уступить барину жену из «уважения» к своему господину или ради выгоды. Принципиальность Яковлева совлекает покровы с отношений помещика и крепостного и делает очевидным, что Чеглов выступает в роли феодала-насильника. Чеглова оскорбляет эта маска, против воли «прирастающая» к нему, оскорбляет и то, что он берет верх над своим «ривалем» не правотой, не убеждением, даже не силой на равных в поединке, который он предлагал Ананию, а беззаконием, с помощью бурмистра Калистрата и готовых во всем потворствовать господам, развращенных крепостничеством дворовых. Таким образом, дальнейший ход событий не соответствует представлениям Анания, который уверен, что сможет отстоять свои права от незаконных покушений, с одной стороны, и мечтам Чеглова, который думает, что сумеет благородно объясниться с Яковлевым и убедить его, — с другой. Попытка обоих соперников «снять» конфликт приводит лишь к его дальнейшему углублению, действие движется по руслу, предопределенному рутиной крепостнических отношений. Поэтому убежденный сторонник рутины Калистрат становится главным «организатором» событий.

Ни барину Чеглову, ни Ананию Яковлеву, по понятиям окружающих, не следует страдать от своего положения (так думают и уездный предводитель дворянства и сельский бурмистр Калистрат). Иерархическая система отношений в феодальном обществе утверждает представление о святости всякой власти, о ее бесконтрольности. Но оба участника конфликта-«спора» в «Горькой судьбине» — и барин, и крестьянин — переросли эти «ходовые», традиционные представления, их отношение к своему положению в обществе, их социальное самосознание свидетельствуют об их приобщении к новой исторической ситуации. В их поведении отразилась исчерпанность, обреченность крепостного права. За типичным случаем из жизни крепостной деревни, притеснением барином-помещиком крестьянина, за «общечеловеческой» ситуацией спора двух любящих мужчин из-за женщины и столкновением в этом споре двух характеров вырисовывается конфликт между «незаконно», но взаимно любящей четой, с одной стороны, и мужем, настаивающим на своем праве на жену независимо от ее чувства и карающим ее за нарушение долга, — с другой. В этом конфликте активно действующим лицом является жена Анания, Лизавета. Она решительно предпочитает барина мужу и принуждение со стороны господина использует как ширму для объяснения окружающим своего поведения и оправдания его в их глазах. Однако она сознает и высказывает мужу и любовнику суть

своего отношения к каждому из них. Для нее ценность представляет именно та слабость характера Чеглова, которая вызывает презрение и непонимание и у помещиков, и у крестьян: его деликатность, нервная чуткость, способность наивно игнорировать реальные условия и отношения.

По рассказам односельчан, Чеглов вел с Лизаветой долгие беседы на поле, что очень их удивляло. В муже ей кажутся отталкивающими именно те черты, которые он сам в себе ценит и которыми стяжал к себе уважение: предприимчивость, уверенность в себе, рассудительность, твердость. Таким образом, связь Лизаветы с барином наносит не только тяжелый удар социальному самосознанию Анания, его зародившемуся чувству независимости, но и всем его идеалам и представлениям о собственной личности. Подобно тому как барин Чеглов страдает от того, что вынужден в своих отношениях с соперником в любви вести себя соответственно стереотипу взаимоотношений барина-крепостника с крестьянином, так Ананий Яковлев страдает от того, что в своем обращении с Лизаветой вынужден целиком опираться на право мужа. Все трое участников конфликта оскорблены в своих чувствах, все принуждены нести гнет своей социальной среды, все оказываются перед лицом бесчеловечного суда бюрократии в унизительном положении, подвергаются грубому и жестокому обращению (конечно, помещик более защищен, чем крестьянин, но и он переживает нравственную пытку). Господствующие в обществе нравы диктуют свою волю, мстят за нарушение рутины, фатально предопределяют судьбу героев. Пьеса Писемского названа «Горькая судьбина», так как она по сути дела — «драма рока», в которой страдания героев предопределены их трагической виной, своевольным нарушением ими привычных форм быта, причем, как это обычно и бывало в «драмах рока», в «Горькой судьбине» герои «преступают» нравственные запреты не в силу преступных или порочных своих склонностей, а именно вследствие своих лучших, сильных качеств: Ананий — вследствие проснувшегося в нем чувства личности, идеального представления о супружеском долге, страстной любви к жене, Лизавета — из-за того же стремления к независимости, из-за нового представления о супружестве как союзе любящих, Чеглов — из-за способности по-настоящему полюбить крестьянку. Разрешением этого конфликта является смирение героев, особенно Анания Яковлева, перед судьбой и мудростью древней, ограничивающей личность морали.

Демократическая эстетика 60-х гг. резко полемизировала с безоговорочно принятой и ставшей нормой в эстетике Гегеля и его последователей теорией рока, трагической вины как обязательной основы драматического действия. Критики-демократы усматривали в этом положении идеалистической эстетики связь с историческим фатализмом и примирение с трагическим ходом истории, в жертву которому приносится личность. Таким образом, элементы драмы рока могли их только оттолкнуть от «Горь-

кой судьбины» Писемского. Не могла быть им симпатична и осложненность сюжетной ситуации пьесы, в которой помещик и его крепостной выступают каждый одновременно в положении палача и жертвы, а страдающий от феодальных отношений крестьянин по своему самосознанию и поведению сближается с властными и своевольными купцами-самодурами из пьес Островского.

Особую позицию в отношении к «Горькой судьбине» Писемского занял демократ — поэт и критик М. Л. Михайлов. Он отмечал, что мысль о том, что над русским обществом «тяготеет еще древний рок», «может быть, невольно высказалась в самом заглавии драмы г. Писемского». Однако Михайлов подвергает решительному переосмыслению эстетическое понятие рока. Он не видит в этом понятии сублимированного выражения неких исторических сущностей, скрытого смысла истории. Античное представление о роке для него — порождение варварского наивного сознания: «тот тупой, слепой, бессмысленный и жестокий рок, которому верили древние, не имея сил сладить с бурно клубящимся водоворотом жизни».[4] Рок героев «Горькой судьбины» — крепостное право, которое разобщает людей, ставит их между собою в фатально враждебные отношения. Бесправие, гнет, социальная несправедливость, которым подвергается крестьянин, в сознании героя драмы Писемского, Анания Яковлева, «накладываются» на его личные отношения с барином. Говоря о «роке», который приводит всех героев драмы к гибели, Михайлов поясняет: «...будем уж называть так общественные условия, в которых живут действующие лица драмы».[5] Такой «рок», по мысли Михайлова, не дает Ананию Яковлеву обратить свой гнев против истинных виновников его несчастья, но пьеса возбуждает в читателе надежду, что «„горькая судьбина" нашего общества сменится сознательно разумною силой».[6]

Михайлов подвергает драму Писемского известному переосмыслению. Он отклоняет сложность и многозначность оценки образа помещика Чеглова и его взаимоотношений с крепостным и в конце своей статьи утверждает, — конечно, иносказательно, — что только «похоронив» помещика Чеглова и чиновника, ведущего следствие, можно освободить народ от «древнего рока» — горькой судьбины.

Драматургия Островского не рисовала непосредственно жизнь крепостной деревни, но она возводила устремления простого человека к счастью, духовной независимости и осмысленному бытию в ранг общечеловеческих проявлений, совершенствующих людей, их социальные и нравственные отношения. Рождение в сознании простого «нехитрого» человека способности к само-

---

[4] *Михайлов М. Л.* Соч., т. 3. М., 1958, с. 101—102.
[5] Там же, с. 102.
[6] Там же, с. 104.

стоятельному мышлению, к критике готовых, рутинных решений важнейших жизненных проблем и к выработке своего, нового к ним отношения представлялось демократам 60-х гг. событием, отражающим суть современной общественной ситуации и способным составить основу драмы в новом роде. При этом для них было особенно важно, чтобы эмоциональный строй драмы утверждал, «узаконивал» протест, укреплял веру в его творческие основы, а не выражал ощущение трагической бесперспективности освободительной инициативы. Именно эти черты — эмоциональное утверждение творческого, созидательного начала свободолюбия и глубокую авторскую симпатию к стихийно стремящемуся к воле и правдивой жизни простому человеку — заметили и высоко оценили критики демократического лагеря в «Грозе» Островского. Добролюбов усмотрел в этой драме веяние новой эпохи, поэтизацию проснувшихся и ищущих творческого применения сил народа, возвеличение смелого риска, мужественного разрыва со всеми формами привычной лжи.

Он отмечал, что, сделав основой своей народной трагедии «Гроза» столкновение двух основанных на традициях национальной культуры, но взаимно враждебных жизненных принципов, представленных человеческими характерами, — традиционализма и творческого отношения к каждой ситуации, к каждому повседневному явлению, — Островский создал совершенно новый тип драматического действия, не поддающегося анализу в категориях, заимствованных «из разных ученых книг, начиная с Аристотеля и кончая Фишером».[7]

М. Е. Салтыков-Щедрин критиковал «Горькую судьбину» Писемского, формулируя требования новой эстетики. Содержанием драмы, утверждал Щедрин, может быть только борьба, и по преимуществу борьба «между естественными потребностями, склонностями людей и силой угнетения». «Сила естественная и с точки зрения драматурга разумная, но вследствие разных причин попранная и <...> непризнанная, представляется в борьбе с силою искусственною и неразумною, но, вследствие тех же причин, торжествующею и установившеюся — вот единственный материал, из которого может возникнуть действительное драматическое положение», — утверждает он, а далее дает примерный «ход драмы», очевидно сложившийся в его сознании не без воздействия опыта драматургии Островского и поэтому, естественно, во многом сходный с развитием действия в «Грозе»: «Отовсюду окруженное враждебностью и препятствиями, всякое требование такого рода на первых порах невольным образом облекает себя известною таинственностью и, прежде чем придет к мысли о необходимости открытой борьбы с враждебными силами, внутри самого себя испытывает известную борьбу. Эта внутренняя тайная борьба, предшествующая борьбе явной, отнюдь не может

[7] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. в 9-ти т., т. 6. М.—Л., 1963, с. 299.

быть названа продуктом человеческого малодушия или слабости — это просто законная потребность человеческого духа, в силу которой человек прежде всего ищет ориентироваться и уяснить свое положение. Затем уже следует переход борьбы из тайной в явную, затем развязка. . .».[8]

В драме «Горькая судьбина» Салтыков не находил изображения процесса духовного освобождения личности, пробуждения ее к самостоятельному мышлению. Не удовлетворило его и отношение автора к проблемам, поставленным в драме. Ни один из героев не представляет вполне естественные и непризнанные стремления, каждый из них в чем-то глубоко неправ, каждый, отстаивая новое в каком-то аспекте отношений, сложившихся между ними, наряду с этим в чем-то оказывается «консерватором», опирающимся на традицию в ущерб интересам другого (Чеглов и Лизавета — на обычаи крепостнических отношений, Ананий — на авторитет церковного брака), к тому же развязка пьесы строилась на обычной в произведениях о народе ситуации покаяния и смирения перед моралью отцов и дедов.

В «Грозе» Островского не было дидактической концовки — примирения с общепринятыми, освященными традицией нравственными понятиями; драматург не смотрел, как Салтыков, на консервативную идеологию «темного царства» как на «искусственную», а на новые потребности просто как на «естественные». Пафосом творчества Островского был исторический подход ко всем явлениям быта и культуры, глубокий анализ исторических корней современных общественных явлений — как взрывающих традиционные семейные и социальные отношения, так и охраняющих, защищающих их. Однако симпатия автора всегда на стороне молодости, движения; и, что весьма важно, симпатия эта выражается не моралистически, декларативно, а при помощи «поэтизации», возвышенной трактовки свободолюбивых устремлений и образов их носителей. Эмоциональный акцент пьесы Островского падал на ключевые эпизоды, раскрывающие драматизм судеб подобных героев, их искания, их попытки уяснить свое положение, их смелые великодушные порывы. Нравственный максимализм и поэтическая самоотверженность этих натур не только выделяли их из среды изображенных в пьесах обывателей, но и подымали над обычным течением жизни. Именно их судьбой должен был быть взволнован зритель, кротостью тронут, отвагой воодушевлен.

Через несколько лет после появления «Грозы» Островский найдет «термин» для определения подобных лиц своих пьес — «горячее сердце» — и озаглавит им пьесу. Добролюбов, придав особое, эпохальное значение появлению такого рода героини в творчестве Островского, назвал свою статью, специально посвященную анализу «Грозы», «Луч света в темном царстве».

---

[8] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 5. М., 1966, с. 190.

Так рисовалось ему значение этого типа людей в современном социальном быту.

Демократическая критика внесла значительный вклад в разработку проблемы народной драмы. Она раскрыла общественное значение исканий драматургов в этой области и, возбудив споры вокруг произведений этого рода, активизировала творчество писателей. В «Грозе» Островского ощутимы отклики драматурга на «Темное царство» Добролюбова. Споры вокруг «Горькой судьбины» Писемского придали особую остроту восприятию этой пьесы современниками.

Островский сделал попытку вступить в творческое соревнование с Писемским, через несколько лет обратившись снова к теме, чрезвычайно близкой к разработанной в «Горькой судьбине». Героем своей драмы «Грех да беда на кого не живет» Островский делает простого человека — вчерашнего крестьянина, который, сколотив небольшой капитал, начинает чувствовать себя хозяином своей семьи и судьбы.

Драматург ставит его в ситуацию, сходную с изображенной в «Горькой судьбине», но конфликт простого человека — Краснова — с барином развертывается вне обстановки крепостной деревни. Оскорбленное чувство собственного достоинства, необходимость преодолевать рутину нравственных представлений и в борьбе с нею утверждать свой идеал отношений, свою личность — вот задача, перед которой оказывается герой драмы Островского и которую он не может решить. В отличие от Писемского, который противопоставил сильной личности Anания Яковлева сильную личность его жены Лизаветы и слабого, но далеко не заурядного по своим душевным качествам человека — барина, Островский в драме «Грех да беда...» сталкивает Краснова с ничтожными, ординарными людьми, стереотипно мыслящими и чувствующими. С первых реплик пьесы Островский устами одного из лиц дает характеристику места действия: «...провинция, так она провинция и есть» (III, 247).

Герой пьесы — простой человек, лавочник Краснов — выше окружающих его обывателей по своему духовному миру, по своей эмоциональной одаренности; нравы провинциального мещанства предписывают Краснову завидовать барам, подражать им и холопствовать перед ними, он должен презирать женщин, не верить им, подозревать жену и следить за ней, ожидать подвоха от близких людей. За ним, «мужиком», не признается права на тонкость и деликатность чувств.

Трагедия человека, выросшего из нравственных понятий, принятых в мещанской среде, и постоянно ранимого при соприкосновении с нею, развертывается в пьесе на фоне борьбы двух точек зрения, двух в равной мере древних принципов народной морали: аскетизма, религиозно-этического фанатизма (носитель этой морали — неистовый, одержимый ненавистью отрок Афоня)

и народного гуманизма, радостного приятия жизни, любви к природе и человеку (дед Архип).

Уже в 50-х гг. в «Не так живи, как хочется» Островский сделал спор двух народных этических систем фоном действия драмы. В «Грозе» он воплотил два этих принципа в лице адептов буквы традиционной морали — Кабанихи и Дикого, с одной стороны, и гуманного обличителя общественных пороков и страстного защитника человечности Кулигина, с другой. В драме «Грех да беда...» спор двух голосов, двух нравственных систем снова, как хор в античной трагедии, сопровождает события пьесы, придает им масштабность и архаический колорит. Пьеса «Грех да беда...» произвела большое впечатление на ряд писателей. Ее высоко оценил Достоевский. Есть основание предполагать, что образ Рогожина в романе «Идиот» несет на себе следы впечатления, которое произвел на Достоевского образ Краснова в исполнении этой роли П. В. Васильевым.

Л. Толстой после посещения премьеры этой пьесы отметил необычайно сильное впечатление, которое произвела на него ее правдивость. И. Тургенев особенно ценил в драме образы деда Архипа и Афони и сцену беседы-спора этих героев.

Отклики на эту пьесу, развитие некоторых ее идей и вместе с тем полемику с Добролюбовым как интерпретатором Островского и с самим Островским можно обнаружить в «Расточителе» Н. С. Лескова (1867).

Создавая вслед за Островским и Писемским свою народную драму, Лесков ищет самобытного решения проблемы народного спектакля. Его не удовлетворяет концепция судеб темного царства, данная в статьях Добролюбова и «подтвержденная» образами самодуров в «Грозе» Островского, робеющих перед силой новизны. Устами самого народа — рабочих, посетивших постановку «Грозы» и обсуждающих ее, — Лесков утверждает несостоятельность мнения о слабости, исторической обреченности самодурства.

В центре своей пьесы он ставит сильную личность — молодого купца. Лесков выводит своего героя за пределы личной, семейной жизни. Стремление жить по-своему, без оглядки на диктат среды, поступать так, как ему повелевает совесть, выражается не столько в отношении к близким, к родне, сколько в общественном его поведении. Молчанов — герой «Расточителя» — пытается вести свои дела соответственно своему нравственному идеалу, быть не только дома, но и на фабрике, с рабочими, не фабрикантом, «как все», а индивидуальностью, личностью, действующей в соответствии со своими нравственными принципами и по своему разуму. И тут-то обнаруживается, что такая независимость ставит его в неизбежный конфликт со средой, с «темным царством», с купеческим обществом, не допускающим попыток поколебать его устои.

Своего героя Молчанова Лесков, как Островский Краснова,

наделил пылким нравом, страстным, прямым, неспособным на компромиссы характером. В уста героини пьесы — любящей Молчанова Марины — Лесков вкладывает монологи, похожие на те, которые произносит Катерина в «Грозе». Марина близка к Катерине своим правдолюбием, благородной прямотой своей натуры, но она лишена той жизненной силы, которая присуща героине Островского, ее любовь — исступление страсти, переходящее в смирение перед промыслом и ожидание возмездия за счастье.

Против этих героев в «Расточителе» ополчается темное царство городских воротил во главе с демоническим злодеем, выразительно названным Князев (князь тьмы). Однако наряду с этим врагом героя — врагом рода человеческого — Молчанову дан и защитник-покровитель, добрый купец Дробадонов. Лесков не занимает, подобно Островскому, четкую и определенную позицию в отношении к своим героям. Он видит греховность не только в злодействе Князева, но и в бунте Молчанова. Дробадонов и Князев не ведут, подобно носителям двух народных этических систем в драме «Грех да беда. . .», мирной наивно-философской беседы, они активно и воинственно сражаются за душу Молчанова. Злодейство Князева выражается в пьесе не только в том, что он преследует и разоряет Молчанова, но и в том, что, вовлекая его в борьбу, он пробуждает в нем разрушительные инстинкты.

Лесков отказывается видеть в самодурстве явление, подлежащее суду комедии, даже социальная драма не кажется ему жанром, адекватно передающим коллизии, развертывающиеся в темном царстве купечества. Он придает им трагическое звучание, ибо считает самодурство трагическим явлением народной жизни, корни которого гнездятся в злодействе — неизбежном спутнике человеческих отношений.

Носителем черт злодейства может быть человек сильный, цельный, волевой, одаренный, но развращенный неограниченной властью и свободой выражения своего эгоизма. Таких людей, как считает Лесков, порождает купеческая среда, в которой нередки люди сильного характера и ума, но глубоко аморальные. У Лескова, как и у Писемского, дидактический элемент и тенденция сведения характеров к маскам не вытесняли реального изображения социальных процессов. Абстрактная, возведенная в трагический абсолют мистерия борьбы добра и зла не заслоняла живых социальных обстоятельств и конфликтов. История взлета и гибели нежизнеспособного в своем нравственном максимализме Молчанова в драме «Расточитель» оборачивалась изображением попытки самобытно мыслящего молодого фабриканта жить не как все, «выломиться» из среды и расправы с ним его окружения. В этом отношении Лесков предвосхищал Горького, вводя в литературу коллизию, которую Горький позднее разработал в «Фоме Гордееве».

В драматургии 60—70-х гг. можно обнаружить нараставшую тенденцию к усилению экспрессии, эмоционального нажима.

Эта тенденция может быть прослежена при сопоставлении произведений разных писателей.

Трагизм «Грозы», написанной в момент революционной ситуации, — светлый и героичный, пьеса бросает вызов косности незыблемых, казалось бы, несокрушимых традиций социального бытия. Вызов ощущается и в «Горькой судьбине». Он сквозит в смелой независимости Анания Яковлева и непримиримости Лизаветы. Герои «Расточителя» продолжают, но и искажают эту традицию. Они не столько жизнелюбивы и горды, сколько неистовы. Они самоуправцы, как и их антиподы, самодуры, с которыми они борются. Борьба между противоборствующими силами доведена у Лескова до предельного ожесточения, однако борющиеся стороны в его драме не столь принципиально и полно противостоят друг другу в нравственном, психологическом, а в конечном счете и идейном отношении, как герои, участвующие в конфликте в «Грозе».

Усиление драматизма, доведение остроты ситуаций до мелодраматизма, сочетание жестоких обличений с ослаблением социального и политического звучания пьесы должно быть отмечено в творчестве Писемского второй половины 60-х гг. В пору, когда отмена крепостного права стала реальностью, появилась обширная литература, разоблачающая «тайны» крепостничества. На страницы журналов хлынули подлинные, а отчасти и легендарные факты жестокости, крепостнического произвола, беззаконий, творившихся в барских усадьбах. Особенно много публиковалось материалов о событиях, происходивших в XVIII в., сдержаннее и осторожнее — о более близкой эпохе, о прошедшем царствовании.

Писемский включился в это литературное движение. В его драматургию проникают «жестокие» сюжеты, извлеченные из истории крепостничества. По существу он отходит от задачи создания народной драмы. Его произведения сближаются с обличительной либеральной литературой. Вместе с тем именно в это время Писемский отказывается от писания комедий, утверждает, что трагизм является исконной стихией русской жизни. Он замышляет целый цикл трагедий. Писемского привлекают сильные характеры. Однако если в «Горькой судьбине» средоточием трагического конфликта был человек из народа, лишь под давлением обстоятельств теряющий свойственную ему рассудительность и совершающий насилие, то герои его пьес второй половины 60-х гг. — носители зла, сильные натуры, одержимые жестокими страстями.

В трагедиях «Самоуправцы» (1867) и «Бывые соколы» (1868) действие развертывается в барском имении в период расцвета крепостного права. В обеих пьесах в центре — сильный и властный герой-помещик, чувствующий себя в своем имении не ограниченным никакими законами господином. Это сознание и владеющие ими страсти делают и благородного генерал-аншефа

князя Платона Имшина («Самоуправцы»), и страшного изувера Бакреева («Бывые соколы») в равной мере тиранами и мучителями. Характерно, что в драме «Самоуправцы» по ходу действия оказывается, что убежденный феодал Платон Имшин нравственнее и человечнее, чем просвещенный вольтерьянец — его брат Сергей Имшин. Писатель организует действие таким образом, что симпатии зрителя колеблются. Значительную часть наиболее эмоциональных и драматичных моментов пьесы составляет изображение издевательств и пыток, измышленных ревнивым Платоном Имшиным для неверной жены и ее возлюбленного. Здесь герой предстает как безудержный самодур и злодей: «Не княжеская у тебя душа, а зверя дикого», — говорит испытавший на себе его самоуправство молодой офицер Рыков. «Бывают злодеи, да всё не такие, как вы!» — обращается к мужу княгиня. «Самоуправцы» Писемского — одно из немногих русских драматических произведений, изображающих непосредственно «бунт» крепостных.

Но когда самодурство князя вызывает восстание крестьян, и страдавшие от него герои — Рыков и княгиня, — и сам автор встают на сторону Имшина. Его злодейство трактуется как следствие поруганного доверия цельной, страстной натуры. Мучитель вызывает к себе жалость и уважение. Рыков и княгиня, освобожденные восставшими крестьянами, негодуют на своих освободителей за то, что они подняли руку на дворянина и его добро. Рыков называет крестьян сволочью и принимает участие в карательной операции. Писемский изображает крестьян как сброд.

Любовь Рыкова и княгини также не выдерживает испытания, и молодая женщина убеждается, что ее муж, безудержный в гневе и ревности, гораздо глубже и нежнее ее любит, чем осторожный любовник. Так пьеса, начавшаяся обличением жестоких нравов феодального общества, оканчивается апологией широкой, богатырской натуры патриархального феодала, нрав которого представлен во всей его необузданности. Важная сторона концепции пьесы проявляется в том, что ни просвещенный офранцузившийся дипломат Сергей Имшин, ни «гатчинский офицер» Рыков не могут выдержать сравнения с князем Платоном по цельности и даровитости натуры. Так отразился в пьесе «Самоуправцы» исторический скептицизм автора. Та же черта мировоззрения Писемского легла в основу цикла, состоящего из двух трагедий: «Бывые соколы» и «Птенцы последнего слета».

По поводу «Самоуправцев» сам Писемский утверждал, что его целью было передать исконный трагизм, который русский народ «носит в своей душе, и в своем организме, и в своей истории».[9] Он наделил конкретными и яркими чертами исторической характерности своих героев, но тем лишь резче и категоричнее выразил

---

[9] *Писемский А. Ф.* Письма, с. 191.

отрицание идеи исторического прогресса. Эта концепция придавала особенный, пессимистический колорит его произведениям, и сам писатель предпочитал называть их не драмами, как «Горькую судьбину», а трагедиями — термином, которым Островский никогда не пользовался, определяя жанр своих пьес. В «Самоуправцах» пессимизмом писателя овеяно сопоставление героев, представляющих три культурно-исторических слоя дворянской среды одной эпохи. Платон Имшин — более архаичный тип, генетически связанный с традициями петровской эпохи, Сергей Имшин — представитель европеизированного дворянства екатерининской эпохи, а Рыков — павловский офицер. Это сравнение демонстрирует падение нравов, потерю многих душевных качеств людьми более утонченной культуры.

В последующих своих трагедиях Писемский ставит перед собою цель: протянуть нить причинно-следственной связи от эпохи расцвета крепостного права к новому времени. Верный своей тенденции находить трагизм в истории и в самой физической природе человека в равной мере, Писемский «механизм» перенесения «исконных» конфликтов из эпохи в эпоху, от поколения к поколению увидел в наследственности. В «Бывых соколах» и «Птенцах последнего слета» неограниченность власти помещика, разнуздывающая порочные страсти, отзывается в последующих поколениях необузданностью нигилистического, разрушительного протеста, распадом всех связей, с одной стороны, и буржуазным хищничеством — с другой.

Трагическая фантасгармония феодального самоуправства сменяется безумием денежного ажиотажа. Образно-драматургическая концепция соотношения исторических укладов русской жизни, которую давал в своих пьесах Писемский, оказалась созвучна настроениям многих его современников, растерянно наблюдавших полную дискредитацию привычного феодального прошлого и неотвратимое наступление новых и чуждых буржуазных форм жизни.

3

«Ревизор» Гоголя был величайшей общественной комедией. Гоголь судил своих героев, прежде всего соотнося их жизнь с их гражданским долгом. Сам Гоголь мыслил постановку своей комедии как акт общественного самосознания. Со сцены он давал урок обществу, представляя взору собравшейся в театральной зале толпы неприглядную картину администрации, управляющей страной. Он взывал к совести каждого зрителя-гражданина, разрушая его самообльщение и заставляя его устыдиться своей общественной пассивности, беззаботности или вредности.

Гоголь обращался, таким образом, к зрителю как к лицу мыслящему и обязанному проявлять общественную активность. Для

выражения этой идеи и усиления драматической экспрессии, воздействующей на зрителя, Гоголь готов был поступиться конкретностью и «натуральностью» некоторых социальных характеристик и подробностей. Сам он иронически вложил в уста «бывалого» чиновника в «Театральном разъезде» упрек себе в том, что в сцене, изображающей взятку, нарушено правдоподобие.

Стремление к экспресии, эмоционально-образному «задору» у Гоголя постоянно соседствовало с глубоким интересом к реальным формам социального быта, со стремлением их изучать и осмыслять. Эта последняя сторона творчества Гоголя была особенно близка писателям-реалистам 40-х гг.

Политическая комедия 60-х гг. развивалась во взаимосвязях с социальной реалистической драматургией и с народной драмой. Комедия 60-х гг. выразила общественную активность людей этой эпохи преимущественно в сатирическом аспекте. Сатирические пьесы были воплощением духа критики, отрицания, неприятия авторами современных политических установлений. Ведь низшие классы общества в эту пору не хотели жить по-старому, а высшие не могли. Острая борьба и предательское лавирование правительственных верхов, их реакционные симпатии и лицемерная тактика усиливали ноты трагического скептицизма, который нередко овладевал умами критически мыслящих людей эпохи. Он проникал в произведения самого общественно активного жанра — драматургии и способствовал возникновению трагических фарсов, гротескного смешения комедийно-сатирических образов с эсхатологическими, пророческими обличениями.

Сатирическая политическая комедия 60-х гг. во многом базировалась на традициях общественной комедии Гоголя, однако эпоха внесла в нее принципиально новые черты. Прежде всего она унаследовала от литературы натуральной школы и драматургии Островского 50-х гг. тему страданий человека в современном мире и предъявляла обществу счет за эти страдания. Таким образом, сатирический гротеск, выражающий последовательность и категоричность отрицания социальных форм, переживших себя, ощущение их резкого несоответствия идеалу сочетались с патетической защитой личности. Эти особенности присущи сатирической драматургии Салтыкова-Щедрина и Сухово-Кобылина.

Сатирическая линия комедии была многими нитями связана с другим, не менее распространенным и важным для культуры эпохи видом драматургии — с бытовой драмой обличительного направления. Одной из этих «связей» была зависимость произведений обоих видов от злободневных моментов современной жизни. Обличительная драма непосредственно зависела от журнальной публицистики, от бытового очерка, а также от газетных материалов, в частности от сообщений о процессах, вскрывавших злоупотребления. Особенное значение в этом плане имели публикации Герцена. В бытовой обличительной драме писатель стремился выявить как отрицательные явления современной социаль-

ной жизни, так и истоки ее возможного обновления, создавая на сцене полную иллюзию реального течения привычного быта и активизируя нравственную и политическую его оценку зрителем.

Характерным признаком подобной драматургии в 60-х гг. стала популярность положительного героя, современника, выступающего от лица автора и произносящего обличительные благородные тирады, непосредственно обращенные в зрительный зал.

Способность восходить от социальных обобщений к политическим, ощущение того, что в театр приходит зритель, особенно чуткий к современным проблемам, характерны для драматургов 60-х гг. Стремление ответить на интерес публики к современным вопросам, показать и заострить нерешенные и ждущие своего решения социальные коллизии приводило не только к развитию метода драматической сатиры, к расширению и усилению ее художественных средств, но и к возникновению элементов идеализации в политической пьесе.

В пьесах Островского, Салтыкова, Сухово-Кобылина эти тенденции выражались сложно и многозначно. Сознавая серьезность стоящих перед современными людьми вопросов, они не спешили предложить готовые поверхностные и стандартные ответы на эти вопросы.

Иначе откликнулись на интерес общества к политическим проблемам либеральные обличители. Они выработали стереотип пьесы, способной привлечь внимание, прозвучать современно, но вместе с тем не возбудить, а успокоить умы. В таких пьесах отрицательным героям, представляющим чиновников старого типа, «николаевским» бюрократам противопоставлялся деятель новой эпохи, чиновник же, но идеальный чиновник.

Возможны были разные варианты характеристики идеального героя в зависимости от того, какой тип чиновника автору представлялся более прогрессивным: богатый, образованный и верный дворянской чести, а следовательно, «не способный» к злоупотреблениям аристократ (нашумевшая комедия В. А. Соллогуба «Чиновник», 1856); бедный, но честный «маленький» чиновник («Свет не без добрых людей», 1857, и «Предубеждение, или не место красит человека, а человек место», 1858, Н. М. Львова), демократически настроенный «земский деятель» («Отрезанный ломоть», 1865, А. А. Потехина) и т. д.

В период подготовки реформы умеренная критика допускалась и даже в какой-то мере поощрялась. Вместе с тем критическая фраза в это время воспринималась широким зрителем повышенно эмоционально. Н. Г. Помяловский утверждал, что откровенность несет некий «хмель», безгранично притягательна для людей его времени. Обличительный спектакль сам по себе был зрелищем общественной откровенности, произнесения вслух слов, которые недавно говорились лишь шепотом. Монолог, утративший после «Горя от ума» в русской литературе свое значение общественной декларации, вновь бурно возродился в 60-е гг. Ол-

нако монологи в либеральных обличительных пьесах обесценивались тем, что они не были до конца откровенны и поэтому не несли в себе в полной мере тот «хмель» эмоционального воздействия, ту радость приобщения к правде, которую дарит читателю и зрителю подлинное искусство. Сочетание претензий на нравственный, умственный и политический авангардизм при половинчатости и трусости позиции по существу не случайно ощущалось как характерная черта идеального героя либеральных пьес. Политические взгляды либеральных деятелей накладывали отпечаток на облик персонажа, воплощавшего идеал авторов обличительных пьес.

В середине 60-х гг., когда свободное слово и мысль в ее радикальных, революционно-демократических проявлениях подверглись правительственным преследованиям, либеральная фразеология потеряла кредит как выражение настроений передовых сил общества, его откровенности. По мере того как правела правительственная политика и все более очевидной делалась несбыточность надежд на демократизацию жизни страны, шумиха либеральных слов, допускаемых и поощряемых свыше, превращалась в завесу, скрывавшую наступление реакции. В этой обстановке, когда сговор либералов с консерваторами и сознательное и бессознательное ренегатство стали знамением времени, по-новому воспринимался либеральный монолог, звучавший со сцены. Это почувствовали и отразили в своем творчестве, сатирически пародийно интерпретировав либеральный монолог, Островский. Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин.

В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» Островский сделал обличение либеральной фразеологии особой темой, существенной чертой в изображении времени и героя. Пародировав либеральные монологи, он «прокомментировал» свою пародию откровенно циническими признаниями героев (Городулина и Глумова), раскрывающими условность благородных слов и игры в либерализм и стоящую за этой условностью реальность карьеризма, «страсти к верхушкам» (выражение героя Салтыкова), к жизненным благам, к наживе.

Осмеяние и обличение либеральной тирады в произведениях лучших драматургов 60-х гг., а также и самое разочарование в значении слов либерального обличителя, конечно, не означали, что подобная фигура лишилась общественного престижа навсегда. а благородные тирады навсегда отзвучали в стенах театров. Либерализм, меняя свое лицо, выступая в образе доктринера-народника, сторонника «малых дел», кадета, просуществовал до самой Октябрьской революции. Тиранию либерального доктринерства, вторгающегося во все сферы общественного и частного бытия человека, отвергал, высмеивал и обличал А. П. Чехов. В драматургии он раскрыл ее антигуманность в образе Львова («Иванов», 1889). «Благородные» монологи Львова — традиционно либеральные тирады; по мысли самого героя, они должны обличать зло

и восстанавливать справедливость, однако реально они являются средством нарушения свободы личности, орудием насилия провинциально-помещичьей и буржуазной среды над человеком тонкой духовной организации.

Островский не раз обращался к вопросу о месте и «благородных тирад», и произносящих их героев в современной драматургии. Менее всего склонный абсолютизировать их значение, он вместе с тем считал их исконно бытующим на театральным подмостках и существенным элементом драматического зрелища. «Реальное получило преобладание, но оно не исключило и возвышенного лиризма <...> Поборники правды, чести, любви, возвышенных надежд еще не сошли со сцены, рыцарь еще не побежден окончательно, — он еще будет бороться с неправдой и злом», — утверждал он (XII, 318—319).

В качестве бескорыстного защитника справедливости в пьесах Островского выступает простой человек — демократ: студент, учитель, артист, приказчик, механик-самоучка. Его нравственное торжество часто сочеталось с поражением в жизненной борьбе или лишь частичной и случайной победой. Отношение зрителя к подобному герою Островского и его благородному монологу было сложным. Демократический зритель ему сочувствовал, покрывал аплодисментами его красноречивые тирады, но и сожалел об иллюзорности его оптимизма, улыбался его простодушию, негодовал на социальную несправедливость, жертвой которой становится благородная личность.

Если эффектность речи героев и специфическая зрелищность подобных «ораторских» эпизодов связывала некоторые пьесы Островского 70—80-х гг. с либерально-обличительной драматургией, то сложность подхода автора «Леса» и «Бесприданницы» к современным социальным проблемам и неоднозначность его отношения к изображаемому резко отделяет его произведения от «тенденциозных» сочинений либералов и роднит их с творчеством наиболее сильных реалистов, писавших для сцены.

В 60-е гг. сформировался тип тенденциозной, или проблемной, пьесы, который в 70-е гг., видоизменяясь и варьируясь, заполонил сцену. Идеальный герой и его патетические декларации были существенной особенностью поэтики этого жанра. Драматурги сатирического склада создавали ораторские монологи, выражавшие авторскую позицию в особенно сложных формах, рассчитанных на изощренную тонкость выявления актером подтекста и умение зрителя понимать намеки и иносказания.

Театральность либеральных монологов состояла в том, что, спекулируя на волновавших общество злободневных проблемах, авторы пьес создавали такие ситуации и наделяли своих героев такими эффектными речами, которые обеспечивали сочувствие зрителей и овации зрительного зала.

В. И. Немирович-Данченко писал в 70-х гг., что «легкость» исполнения пьес таких популярных драматургов, как В. А. Дья-

ченко, способствовала падению мастерства актеров: «Дьяченко давал им хорошие положения и хорошие фразы <...> Актер привыкал выезжать на этих фразах и бросал работать».[10]

Положения, которые изображал Дьяченко, не отличались ни оригинальностью, ни большим драматизмом. Дьяченко и другие авторы тенденциозных пьес рисовали быт среднего слоя дворянско-буржуазного круга — людей не бедных, не богатых, интеллигентных и не чуждых общественных интересов. Родители и дети, страдающие от взаимного непонимания и семейного разлада, но не желающие поступаться принципами и вкусами своего поколения («Семейные пороги» Дьяченко, 1867), мужчина, пожертвовавший своим добрым именем и благополучием ради чести любимой женщины и несправедливо сосланный в Сибирь («Жертва за жертву» его же, 1861), мировой посредник, защищающий крестьян и ставший жертвой недоброжелательства помещиков («Отрезанный ломоть» А. Потехина), — все эти и другие подобные ситуации, имеющие оттенок современности и ставящие героя в положение, непременно вызывающее сочувствие к нему зрителя, дополнялись и украшались эффектными сценами благородных поступков и патетических речей идеального персонажа.

Характерно, что очень скоро такая «удобная» для исполнения, внешне гражданственная, по существу же имитирующая гражданственность и «проблемность» драматургия стала предметом массового беллетристического производства, продуктом литературного ремесленничества. Созданные по принципу наибольшей «сценичности» — т. е. приспособления к привычным для публики и хорошо воспринимаемым ею стандартам — пьесы были удобны для стереотипного исполнения и насаждали ремесленничество в актерской игре.

4

В 1857 г. появилась комедия Островского «Доходное место». В это время революционная ситуация только назревала. Комедия Островского, многими воспринятая в ряду первых обличительно-либеральных пьес, была резко критической, но по существу антитенденциозной пьесой. Весь художественный строй ее противостоял системе либеральной драматургии с ее декларативно-идеальным героем.

«Доходное место» — социально-аналитическое произведение, типичное для творчества Островского, но вместе с тем в нем проявились черты, характерные для литературы 60-х гг. в целом. Социальные явления здесь рассматривались в связи с политическими. В их осмыслении и художественной интерпретации ярко ощущался сатирический аспект. Злободневные проблемы писатель рассматривал в широкой исторической перспективе.

---

[10] Рус. курьер, 1879, 31 окт., № 63.

Островский изображает в «Доходном месте» судьбу честного и образованного, но простодушного и ординарного молодого человека. Поиски своего места в жизни, целесообразной деятельности и скромного личного счастья оборачиваются для него необходимостью выработки сознательного отношения к окружающему, принятия принципиальных решений.

Гоголь в своей общественной комедии осуждал злоупотребления властью, карьеризм, воровство и взяточничество, ставшие неотъемлемыми свойствами чиновников. Белинский, придавая всеобъемлющее значение злоупотреблениям правительственной администрации, писал Гоголю, что в современной России «нет не только никаких гарантий для личности, чести и собственности, но нет даже и полицейского порядка, а есть только огромные корпорации разных служебных воров и грабителей».[11]

Островский показал корпорацию чиновников, для которых административные злоупотребления являются материальной базой существования. Господствующее положение бюрократии как силы, осуществляющей правительственную политику и представляющей государственную власть, оказывает влияние на жизнь каждого гражданина, развращает, губит или ставит перед необходимостью борьбы каждую творческую или мыслящую личность — вот что показывает Островский в «Доходном месте». Слабость героя, на судьбе которого раскрывалась эта общественная закономерность, его колебания и незрелость приближали его к зрителю. Монологи героя не поучали. Они были естественным отражением переживаний и мыслей рядового порядочного и неглупого человека в типических обстоятельствах засилия зла, мракобесия и стяжательства. Помимо противопоставления «идеалиста» Жадова и его практичного дяди-карьериста огромное значение в «Доходном месте» имеет столкновение молодого героя со старым чиновником Юсовым и «его людьми», подобранными и выдвигаемыми им чиновниками, которых в пьесе представляет Белогубов. Эти персонажи, конфликты, в которые с ними вступает герой, а также «необязательные» на первый взгляд эпизоды «встреч» Жадова с преуспевающим адвокатом Досужевым и нищим учителем Мыкиным имеют большое значение в пьесе. Писатель ставит злоключения честного чиновника в один ряд с многообразными явлениями жизни общества, раскрывает сложные, уходящие в глубь исторического прошлого причины засилия бюрократии, презрения обывателя к законам, примирения его со злоупотреблениями как неизбежностью, недоверия к знанию, уму, порядочности. Так от служебной и семейной драмы молодого человека предреформенной эпохи протягиваются нити к общенациональным трагедиям народа прошлых эпох, а пробуждение самосознания общества, решение им проблем будущего связывается с осмыслением всей истории страны. Не только «Доходное место», но и последующие сатирические

---

[11] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 213.

пьесы Островского 60-х гг., в частности пронизанная современной для той эпохи мыслью комедия «На всякого мудреца довольно простоты», оказывались объединенными замыслом с циклом его исторических драм: «Воевода», «Козьма Захарьич Минин-Сухорук», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». В исторических хрониках Островский изображал эпоху «всплеска» политической активности народа, с одной стороны, и становления многих государственных институтов, связанных с укреплением крепостничества, — с другой.

Исторический подход к современным социальным и политическим проблемам является существенной чертой художественного мышления Островского, вместе с тем он характерен для наиболее сильных представителей русской литературы 60-х гг.

Исторические ассоциации постоянно сопутствовали политической мысли М. Е. Салтыкова-Щедрина. От «Губернских очерков» — книги, открывшей в русской литературе эру гласности, обличения тайн бюрократической администрации, — прямой путь ведет к «Истории одного города». От комедии «Смерть Пазухина» — к политической пьесе «Тени».

Первая из этих пьес непосредственно связана с «Губернскими очерками». Вместе с тем в ней писатель создает особый тип общественной комедии, своеобразный и глубоко театральный. Образцами общественной комедии, послужившими отправным пунктом, от которого шел Щедрин, создавая свою драматургическую систему, были пьесы Гоголя, с одной стороны, и Островского — с другой.

Подобно Островскому, показавшему в первой своей большой комедии «Свои люди — сочтемся» (1850) через внутренние конфликты семьи серьезные общественные противоречия и порожденные ими нравственные проблемы, Салтыков-Щедрин в «Смерти Пазухина» увидел в семейных отношениях отражение общественных. Подобно Гоголю, он оценивал поступки героев, исходя из их отношения к своему гражданскому долгу. За бесчеловечностью стяжателя, превратившего «семейные счеты» в попрание достоинства и прав слабого сильным, в грабеж и циничное лицемерие, великий сатирик видел образ государственного строя страны.

Не случайно носителем хищничества в его наиболее агрессивных и аморальных формах в «Смерти Пазухина» является бюрократ — статский советник Фурначев. Он главный герой сатирической комедии Щедрина в том смысле, в котором Иудушка — Порфирий Головлев — главный герой романа-хроники «Господа Головлевы».[12] Особенностью пьес Щедрина, писавшего драматические сатиры, является полное отсутствие в них смешного. Если Гоголь имел все основания утверждать, что благородное лицо его комедии — смех, «излетающий из светлой природы человека», то

[12] См. об этом: *Бушмин А. С.* Роман в теоретическом и художественном истолковании Салтыкова-Щедрина. — В кн.: История русского романа, т. 2. Л., 1964. с. 366—379.

о драматургии Щедрина можно сказать, что нравственный идеал в ней выражен через авторское негодование. Пафосом негодования в «Смерти Пазухина» в наибольшей степени пронизан образ Фурначева. Салтыков придал этому герою черту, которой охарактеризовал впоследствии и Иудушку Головлева: пустословие — лицемерное красноречие. Пустословие как основа отрицательной характеристики особенно остро воспринималось в драматическом жанре. Ведь именно в драматургии в 60-х гг. красноречивая тирада стала опознавательным знаком положительного героя, воплощающего либеральные надежды автора.

Салтыков-Щедрин уже в «Смерти Пазухина» полемически использовал прием обращенного в публику монолога. Одолев врагов, покушавшихся отнять у него наследство отца, осилив их преступные хитрости тем же оружием, посмеявшись над их лицемерной игрой в добродетель и обманув их еще более тонким и циничным притворством, Прокофий Пазухин, победитель, декларирует свою силу и власть — силу дельца и власть капитала: «Никого не забуду! Всех наделю! Хромых, слепых, убогих — всех накормлю! А Семена Семеныча в Сибирь упеку!». В этих словах традиционное представление о благодеяниях богобоязненного купца хромым, слепым и убогим сплетается с мечтой о мщении чиновнику, присваивавшему себе право безотчетного подавления рядового человека. В монологе Пазухина отражен социальный и психологический образ купца новой формации — эпохи падения сословно-феодального строя.

Восторженное восклицание героя Щедрина — «Прочь с дороги! Потомственный почетный гражданин Прокофий Иванов сын Пазухин идет!»,[13] — «венчающее» пьесу, несомненно возникло не без полемической ориентации на знаменитый монолог Любима Торцова у Островского и его слова: «Шире дорогу — Любим Торцов идет!» (I, 315).

Салтыков-Щедрин не питает иллюзий относительно душевных качеств своего героя и нравов, которые способны насаждать в обществе подобные люди. Рисуя посрамление статского советника Фурначева и торжество Прокофия Пазухина, на стороне которого — по его положению в конфликте — справедливость, писатель комментирует развязку пьесы словами одного из действующих лиц: «Господа! Представление кончилось! Добродетель... тьфу бишь! порок наказан, а добродетель... да где ж тут добродетель-то?».[14] Таким образом, уничтожается всякая возможность воспринимать декларативный монолог героя как выражение торжества разума и справедливости.

Вместе с тем в критике, которой Прокофий Пазухин подвергает окружающее его общество, есть немало справедливого и, не видя в нем героя добродетели, зритель и читатель должен был

---

[13] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 4. М., 1966, с. 118.
[14] Там же, с. 127.

все же с сочувствием отнестись ко многим его характеристикам и умозаключениям.

Авторская мысль в пьесах Салтыкова была выражена сложно и неоднозначно, зритель или читатель должен был сам отделить здравые мысли от мертвых, лицемерных слов или добросовестных заблуждений в речах героев.

Ориентация на традиции, идущие от «Мертвых душ» Гоголя, сказалась в драматургии Щедрина в разработке им темы духовного омертвения современного человека. «Смерть Пазухина» первоначально была озаглавлена «Царство смерти». Отказавшись от декларативного заглавия, Щедрин провел мысль о нравственном оскудении, опустошенности героев через всю пьесу.

Название другой пьесы Щедрина — «Тени», — сходное с заглавием «Царство смерти», говорит об известном родстве замысла двух пьес автора, хотя и по сюжету, и по основной проблематике, и по методу характеристики героев «Тени» значительно отличаются от «Смерти Пазухина».

«Смерть Пазухина» — социальная пьеса с политическим подтекстом, лишь в очень небольшой степени нашедшим свое непосредственное выражение. «Тени» — политическая сатира в драматической форме. Пьеса эта непосредственно изображает высшую правительственную администрацию, в правах которой конкретно преломляются исторические черты монархической государственности эпохи разрушения феодальных отношений и формирования новых, буржуазных. В пьесе отражен и процесс ломки привычных, веками складывавшихся установлений, и глубокий консерватизм всей бюрократической системы, накладывающий отпечаток на процесс ее перестройки.

Такого прямого и откровенного изображения высшей бюрократии и такого глубокого проникновения в драматизм политической сферы жизни, какие даны в пьесе «Тени», до Щедрина в русской литературе не было. Величайший мастер сатирического гротеска, в ряде произведений доходившего до фантастического шаржа, Щедрин в драматургии оставался на почве строгой реальности, правдоподобия. Психологические характеристики героев, мотивы их поступков и ситуации, в которые они поставлены, столь реальны, что, кажется, зрительный зал должен слиться со сценой, а зритель — оказаться непосредственным свидетелем сокровенных разговоров высших чиновников, их циничных признаний и неблаговидных поступков.

В сюжетной ситуации «Теней», а отчасти и в проблематике пьесы можно обнаружить сходство с основной коллизией «Доходного места» Островского. Нравы бюрократической среды раскрываются через судьбу молодого чиновника и через конфликт, возникающий между его нравственным чувством и поступками, навязываемыми ему «корпорацией» чиновников. Герой «Доходного места» Жадов стоит перед необходимостью выбора, принятия решения. Он должен либо вступить в своеобразную «мафию» чинов-

ников, приняв их мораль и образ жизни, либо противопоставить себя этой среде, встать к ней в оппозицию и таким образом отрезать себе путь к карьере, навлечь на себя месть корпорации, сделавшей извлечение доходов из служебного положения своим промыслом и свирепо охраняющей свои выгоды. Герой Островского, имеющий дело со средой чиновников средней руки, колеблется, ошибается, но в конечном счете отказывается от карьеры и сохраняет свою нравственную независимость.

Герой Щедрина попадает в среду высших правительственных администраторов и встает на путь большой карьеры. Соответственно платой за успех на служебном поприще для него является не просто сделка с совестью, а принятие определенной, глубоко реакционной политической доктрины, безоговорочное служение ей, участие в преступлениях против общества, против прогресса и народа.

«Прежде, нежели войти к нам, ты должен заранее убедить себя в доброте системы, всякой вообще, какая бы ни была тебе предложена, и потом совершенно подчинить ей все свои действия и мысли»,[15] — поучает Бобырева опытный чиновник Набойкин. Драматург конкретно рисует условия, в которых оказывается его герой. Его пьеса не только реалистична, она документально точна. Речь идет не о реакционной политике вообще, а об историческом моменте, особенно наглядно раскрывшем агрессивно-реакционную сущность правительственной администрации. Действие «Теней» развертывается в начале 60-х гг. Общественный подъем, грозивший перейти в революционный кризис, поставил правительство перед необходимостью лавировать и идти на известные уступки. Проведение реформ сопровождалось «подмораживанием» общества, террором против передовых его сил и политическим и моральным развращением государственных чиновников. Разочарование целого поколения деятелей, видевших крах диктатуры Николая I и испытавших духовный подъем, расцвет надежд на демократизацию политических порядков и чудовищный обман — подмену подлинной перестройки жизни более хитрыми формами порабощения, — все эти явления жизни начала 60-х гг. явились почвой сатирико-трагедийных ситуаций пьесы. Без их осознания нельзя понять подлинное содержание истории маленького чиновника, вставшего на путь карьеризма. Рассказать о времени, нравах, сложившихся в политической обстановке эпохи, Салтыков «поручает» бюрократу, занимающему одно из ключевых мест в государственном аппарате, не только применившемуся к новым условиям и извлекающему из них выгоды для себя, но активно насаждающему эти условия, — Клаверову и его верному клеврету Набойкину.

Позиции феодальной аристократии не ослаблены проводимыми реформами, и Клаверов утверждает, что государственная машина

[15] Там же, с. 341.

служит интересам высшей знати: «О господа либералы, вам нечем хвалиться <. . .> перед нами бюрократами! Мы не только сходимся с вами (в ненависти, — *Л. Л.*), но даже далеко вас превосходим! .. Вы подумайте только, что ведь мы сплелись с этими людьми, что вся наша жизнь в их руках, что мы можем дышать только под условием совершенной безгласности».[16]

Этот монолог, в котором герой «соглашается» с мнением либералов, по сути дела направлен против стереотипа либерального монолога. Циничные признания Клаверова и других бюрократов Салтыкова-Щедрина обличают правительственную политику. Их содержанием является не утверждение того, что «старое зло» легко преодолимо и что красноречивый монолог сам по себе есть акт очищения, а страшная правда о засилии лицемерия и лжи, пронизывающих всю современную политическую жизнь страны и охраняющих омертвевшие формы правления, в законность которых не могут уже верить даже их служители. Самый тот факт, что истину о современной жизни произносит не идеальный благородный герой, а растленный чиновник, имел важное смысловое значение. Не от чиновника ждал писатель спасения общества и не в декларациях видел путь к очищению. Любопытно отметить, что, рисуя реальную современную жизнь в ее конкретности и бытовых проявлениях, Салтыков усматривал в ее течении сходство с драматургическими формами определенного рода: «Это какой-то проклятый водевиль, к которому странным образом примешалась отвратительная трагедия»,[17] — определяет он жизнь устами Клаверова. Однако «Тени» — политическая сатирическая пьеса, которая, хотя и соединяет элементы драмы и комедии, все же в жанрово-стилистическом отношении не воплощает те черты «драматургии» бюрократической жизни, которые переданы в этих словах.

Сценически воплотил подобный стиль жизни Сухово-Кобылин во второй и третьей частях своей драматической трилогии, причем если в драме «Дело» комические и трагические элементы разделены — трагедия семьи Муромских глубоко трогает, водевильная беготня Тарелкина от кредиторов смешит, — то в «Смерти Тарелкина» «отвратительная трагедия» и «проклятый водевиль» взаимно проникают друг в друга. Соответственно в «Деле» сосуществуют трагически обличительные монологи Сидорова и Муромского, с одной стороны, и пародийные монологи Тарелкина — с другой. В «Смерти Тарелкина» трагедия и водевиль слиты в монологах Тарелкина, в которых все чувства выражены искаженно, переходят в свою противоположность, все мысли превращены в чудовищную карикатуру.

Сухово-Кобылин, яркий и самобытный драматург-сатирик, начал, как и Щедрин, с социально-бытовой комедии. В первой его

---

[16] Там же, с. 370.
[17] Там же, с. 401.

пьесе — комедии «Свадьба Кречинского» ощущается близость к драматургии Островского начала 50-х гг. («Не в свои сани не садись»). Вместе с тем для Сухово-Кобылина в большей мере, чем для Островского, а тем более Щедрина, существенна ориентация на опыт драматургии первой трети XIX в. В «Свадьбе Кречинского» можно усмотреть органическую связь с творчеством Грибоедова, комедиями Крылова и Шаховского, с «Маскарадом» Лермонтова и драматургией Гоголя, которого Сухово-Кобылин высоко чтил. Усвоение достижений общественной комедии Гоголя и глубокое, самобытное переосмысление ее начал сказались в полной мере в последующей драматургии Сухово-Кобылина, когда в творчестве этого писателя особо важное значение приобрели мотивы обличения государственного аппарата, бюрократии. Эволюция творчества Сухово-Кобылина во многом характерна для драматургии 60-х гг. в целом: усиление сатирической направленности, углубление критики действительности, нарастание экспрессии, гротеска, вторжение трагического начала в комические жанры. У Сухово-Кобылина эти особенности развития драматургии эпохи нашли свое наиболее яркое и последовательное воплощение.

Разнообразие форм сатиры и тенденция объединения всего этого разнообразия в целостную структуру, в цикл, являясь характерной особенностью творчества Сухово-Кобылина, также отражают общие тенденции драматургии 60-х гг.

Каждая часть трилогии Сухово-Кобылина, написанная как законченное, целостное произведение, составляла этап в творчестве писателя. Вместе с тем, отражая логику развития автора, они выступали как звенья единого, последовательно развертывающегося художественного замысла.

Первая часть трилогии — «Свадьба Кречинского» — социальная комедия, основанная на столкновении представителей патриархального провинциального дворянства со столичным дворянином, разорившимся и ставшим авантюристом.

Человек новой эпохи, Кречинский, затевая женитьбу на богатой невесте, по сути дела маскирует сватовством попытки ограбления наивного сельского жителя Муромского, присвоения его богатства. Все свои достоинства — хорошее воспитание, светский лоск и обаяние, связи в высшем обществе Петербурга — Кречинский, игрок и авантюрист, использует как крапленые карты в нечистой игре — афере обмана Муромских. Любящей его девушке — Лидии Муромской — он уготовил печальную участь приложения к приданому, ограбленной и униженной жертвы. Муромский и Нелькин — практические провинциалы старого дворянского типа, бессильны разгадать его интриги и сопротивляться ему. Только случай помогает Нелькину разрушить хитро сплетенную Кречинским вокруг Муромских паутину.

Появление полиции подводит черту под событиями пьесы, а восклицание Кречинского «Сорвалось!» окончательно разобла-

чает его. Этим восклицанием обозначается не только конец действия, но и конец личности Кречинского. Из светского человека, пользующегося если не полным доверием, то некоторым кредитом, принятого в клубе и в обществе, он превращается в преступника.

Законченность пьесы «Свадьба Кречинского», исчерпанность ее основного конфликта находит свое выражение в «исчерпанности» личности главного героя, который вплотную подводится к грани полной деградации. Но если Кречинский в комедии низводится сначала из ранга порядочных людей, пусть даже и небезупречных (игрок), в разряд аферистов, а в конце действия оказывается исключительным и из числа талантливых, удачливых («маг и волшебник») мошенников, то иначе построена характеристика героини. По ходу действия комедии Лидочка Муромская «вырастает». Наивная, даже «глупенькая» в начале пьесы, она в конце ее выступает как личность, способная на большие, серьезные переживания и порыв самоотвержения.

Писатель показывает общественную и моральную деградацию столичного дворянства. Он не скрывает своей симпатии к помещикам-провинциалам, которые сохраняют патриархальные традиции культуры и быта. Вместе с тем на протяжении всей пьесы семейство Муромских рисуется комическими чертами. Доверчивость, провинциальная неприспособленность к столичной жизни и немалая доля тщеславия делают их легкой добычей лощеного хищника. В последней сцене Муромские в своем искреннем горе вызывают сочувствие, и именно здесь, противопоставив их высокие чувства — доброту, взаимную любовь, честность — грызне Кречинского с купцом Щебневым, с ростовщиком Беком, с сообщником-прихлебателем Расплюевым, драматург выражает свою симпатию к людям подобного типа. Авторская точка зрения выражается в развязке пьесы еще в одной на первый взгляд не очень заметной детали. Заступничество Лидочки за Кречинского сводит на нет значение полицейского чиновника, явившегося в развязке пьесы. Пострадавшие не пожелали опереться в защите своих прав на представителя закона. Появление полицейского чиновника, таким образом, в пьесе Сухово-Кобылина не имеет того значения символа справедливого возмездия, которое подобному лицу предназначено в «Ревизоре». Здесь сказалось непримиримо отрицательное отношение автора «Свадьбы Кречинского» к бюрократии.

Проблема бюрократии, ее места в жизни общества и становится главной в двух последующих пьесах Сухово-Кобылина.

Появление чиновника в развязке первой пьесы, не включенное органически в ее структуру, оказывается сюжетным истоком и структурной «завязью» трилогии, элементом, соединяющим первую ее часть с остальными.

В драме «Дело» (1861) отсутствует главный герой «Свадьбы Кречинского» и на передний план выступает семейство Муромских, которому опять угрожают разорение и позор, как и в первой комедии. В качестве грабителей, аферистов и шантажистов,

набросившихся на беззащитных и безгласных жертв, выступают официальные лица — чиновники государственного аппарата. Появившийся в последней сцене «Свадьбы Кречинского» чиновник в системе трилогии выступает как первый «подсыл», «наводчик», выискивающий жертвы для полицейской провокации.

«Свадьба Кречинского» — пьеса, рисующая конфликт внутри дворянской среды, — содержит много юмористических, чисто комедийных эпизодов, но развязка ее драматична.

«Дело» — драма, трактующая взаимоотношения частных лиц и государства, она трагична. Трагическая экспрессия в ней нарастает от действия к действию, но конец ее носит гротескно-фарсовый характер.

В драме «Дело» взаимно противопоставляются две среды: с одной стороны, среда «частных лиц» — людей, наделенных всеми чувствами, присущими человеку (тут и помещики Муромские и Нелькин, и крестьяне — Иван Сидоров и его односельчане); с другой стороны, среда бюрократии, развращающая всех, кто в нее вступает. Изображая эти два противостоящих лагеря, Сухово-Кобылин пользуется совершенно разными художественными средствами. Соединение в одной пьесе психологического реализма, изображения мира тонких и сложных человеческих чувств «частных лиц», страдающих от произвола, с гротескным сатирическим воссозданием механических действий служителей государственной машины, водевильно упрощенно осуществляющих свои бессмысленные функции, составляло своеобразие драмы «Дело».

Проблема бесправия граждан и беззаконий, злоупотреблений, господствующих в правительственном аппарате, — проблема политическая, и политические мотивы имеют важное значение в драме «Дело». Выводы, к которым приходит автор в отношении современной ему политической системы, глубоко трагичны. Драма оканчивается торжеством зла, гибелью всего благородного, человечного, попранием справедливости.

На протяжении всего действия пьесы нарастает трагический накал в сценах, рисующих страдания рядовых людей, «частных лиц», и усугубляются элементы комического гротеска в картинах жизни канцелярий и ведомств. Отношения в этом мире сами по себе гротескны, действия механистичны, и Сухово-Кобылин предписывает театру нарушающую правдоподобие условность: он хочет осуществления на сцене тех метафорических образов, тех гиперболических сравнений, при помощи которых Щедрин передавал в сатирических повествовательных произведениях суть бесчеловечной и антинародной бюрократии, но которых он не вводил в пьесы.

По смелости и экспрессии гротескных обличительных образов и ситуаций, по резкости комизма, родственного народным фарсовым представлениям, драматургия Сухово-Кобылина — уникальное явление в русской драматургии.

Особенно ощутимо и полно выразилась стихия комизма, присущего художественной системе Сухово-Кобылина, в последней части его драматической трилогии — комедии «Смерть Тарелкина» (1868). Пьеса эта содержит много фарсовых сцен, и вместе с тем это наиболее пессимистическая часть трилогии. Ею завершается цикл драматических произведений Сухово-Кобылина, и в ней наиболее ощутима авторская позиция.

Если в первой комедии Сухово-Кобылина, названной «Свадьба Кречинского», свадьбы не происходит, а самое сватовство оказывается мошеннической проделкой, то в последней его комедии «Смерть Тарелкина» подлогом, чудовищной аферой оказывается смерть. Действие пьесы развертывается в среде администраторов-бюрократов, в которой трагическое оборачивается смешным, а смешное — трагичным в общечеловеческом смысле. В этой пьесе Сухово-Кобылин затрагивает вопрос о политических процессах и способах их фальсификации, здесь он рисует образ общества, терроризированного Расплюевым и иже с ним; таким образом, злободневные в пореформенную эпоху, наиболее жгучие политические вопросы делаются неотъемлемою частью ее содержания.

Соединив все свое драматургическое творчество в цикл — в трилогию, — Сухово-Кобылин придал в этой единой системе каждому из своих произведений дополнительный исторический и политический смысл.

Тенденция к циклизации, присущая прозе 60-х гг., в драматургии Сухово-Кобылина нашла чрезвычайно интересное и художественно значительное воплощение, однако в этом отношении автор «Свадьбы Кречинского» не является исключением в среде драматургов.

Островский в преддверии 60-х гг. задумал написать ряд пьес, объединенных в цикл «Ночи на Волге». В цикл должны были войти исторические хроники и произведения, изображающие современную русскую жизнь. С этим замыслом связаны такие пьесы, как «Гроза», «Козьма Захарьич Минин-Сухорук», «Воевода» и др. Хотя Островский не довел до конца формирование цикла, нетрудно понять, какие дополнительные возможности для создания поэтического образа родной страны, для выражения идеи исторической преемственности в жизни и культуре народа открывались в случае, если бы Островский осуществил эту идею. Некрасов с энтузиазмом одобрил оригинальный и смелый замысел цикла «Ночи на Волге».

Островскому не удалось осуществить этот замысел. Написанные им одна за другой «волжские» пьесы не слились в единый цикл. Не образовали цикла и исторические пьесы Островского, несмотря на то что все они изображали русскую жизнь и народные движения XVII в. Тенденция к циклизации драматических произведений в 60-х гг. в творчестве Островского выразилась в другой форме — в объединении нескольких пьес вокруг одного

героя, наделенного ярким социально-типическим характером. Так, независимые друг от друга по сюжету, написанные в разные годы пьесы «В чужом пиру похмелье» (1856) и «Тяжелые дни» (1863) объединяются тем, что в них действуют Тит Титыч Брусков, имя которого стало нарицательным обозначением самодура, его жена Настасья Панкратьевна, сын Андрей. Образ умного и циничного адвоката, практикующего среди купцов, Досужева объединяет «Тяжелые дни» с «Доходным местом».

Стяжавший не меньшую популярность, чем Тит Титыч Брусков, образ Бальзаминова объединил три комедии: «Праздничный сон — до обеда» (1857), «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» (1861) и «За чем пойдешь, то и найдешь» (1861).

Эти произведения представляют собою прочно сформированный сатирический цикл с единым сюжетным стержнем, со сквозным действием. Единство цикла обеспечивается стилистической его целостностью и единообразием построения входящих в него пьес, которые, как эпизоды кумулятивной сказки, повествуют о похождениях глупого, но удачливого героя.

Тенденция к циклизации пьес — типичное и своеобразное явление драматургии 60-х гг. При этом следует отметить разнообразие принципов циклизации драматических произведений этих лет.

Трилогия Сухово-Кобылина была объединена общей авторской концепцией. Писатель готов был видеть в своем цикле художественное воплощение гегелевской триады: «Действительности и Диалектике любезное число *Три*».[18] В его трилогии «логикой мотивов»[19] оказались объединены пьесы разных стилей и жанров — комедия, драма и фарс, самостоятельные в сюжетном отношении.

Первый задуманный Островским цикл «Ночи на Волге» должен был строиться как комплекс пьес разных родов, соединение прозаических и стихотворных произведений.

«Бальзаминовский цикл» Островского по своей простоте и органичности близок к фольклорным образцам, в частности к сказке.

Наиболее традиционный для драматургии принцип циклизации воплощен в трилогии А. К. Толстого. Уже исторические хроники Шекспира, а затем и знаменитый «Валленштейн» Шиллера явились образцами драматических циклов, передающих цепь последовательных исторических событий, каждое из которых представляет самостоятельное законченное действие, завязывающее, однако, новое действие. Именно так образуется единство трех пьес А. К. Толстого, рисующих следующие друг за другом политические события русской истории на рубеже XVI и XVII вв. — «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868) и «Царь Борис» (1870).

---

[18] *Сухово-Кобылин А. В.* Трилогия. М., 1955, с. 190.
[19] См.: там же, с. 189.

Одной из характерных черт литературы 60-х гг. является расцвет исторической драматургии. Это имело свои причины. Социальный перелом, который переживало общество, побуждал к осмыслению прошлого, ослабление цензурного гнета привело к публикации большого количества исторических материалов. К 60-м гг. в русской науке утвердилась и получила широкое распространение так называемая государственная школа, связывавшая историческое развитие страны с историей государства и основывавшая периодизацию быта русского общества на представлении об эволюции государства. Наряду с этим направлением, исходившим из переосмысления гегелевской концепции, согласно которой сильное государство — высшее выражение исторической жизни народа, в трудах ряда ученых была сформулирована мысль об истории как проявлении активности народных масс, об особом значении народных движений в социальном прогрессе.

В исторической драматургии соответственно преимущественный интерес писателей привлекали к себе две эпохи: конец XVI в. — эпоха Ивана IV, монарха, всеми средствами насаждавшего неограниченное единодержавие, сильное феодальное государство, и начало XVII в. — эпоха «многих мятежей», крестьянских войн и движений народа против гнета государства, феодалов и закрепощения крестьянства.

Среди обильной исторической драматургии, в развитии которой в 60-х гг. принимали участие многие писатели, — в их числе Д. В. Аверкиев (1836—1905), Н. А. Чаев (1824—1914), А. Ф. Писемский и другие известные литераторы, — хроники А. Н. Островского и трагедии А. К. Толстого выделяются художественным своеобразием и глубиной проникновения авторов в прошлое народа и государства. А. К. Толстой и А. Н. Островский изобразили в своей драматургии явления, близкие по времени. Однако то, чем А. К. Толстой заканчивает свое драматическое повествование, что, как пугающий призрак возмездия за политические ошибки и попрание человечности, возникает на историческом горизонте в финале его трилогии, непосредственно составляет содержание хроник Островского. В народном сопротивлении властям, движении крестьян и горожан, защищающихся как от внешних врагов, так и от закрепощения и насилий власть имущих, Островский видел не катастрофу, не распад общественных связей, а одно из закономерных проявлений исторической жизни.

Подобно ученым государственной школы, А. К. Толстой рассматривает ослабление высшей власти как проявление опасной анархии, но в отличие от историков этого направления он не считает, что укрепление единодержавия обеспечивало прогресс русского общества. Напротив, возвышение Москвы, формирование абсолютизма московских князей, ставших самодержцами всей Руси, А. К. Толстой расценивал как отступление от более

демократичных форм государственности Киевского периода, разрыв с культурными традициями древней Руси под влиянием нравов Золотой орды. Симпатии драматурга не на стороне Ивана Грозного — идеолога и защитника неограниченной власти монарха, а на стороне сопротивляющихся его политике старинных княжеских родов и жителей Пскова и Новгорода, отстаивающих остатки своих вольностей.

Однако этими историко-политическими вопросами не исчерпывается проблематика трагедий А. К. Толстого. Историческая обстановка, драматические конфликты которой составляют содержание всех трех его пьес, служит событийной основой, на которой ставятся психологические и этические вопросы. Важнейшие из них — соотношение политических и нравственных оснований поступков государственных деятелей и этических и политических критериев их оценки, психология и нравственное «самочувствие» личности, получившей неограниченное право господства над множеством жизней, над целой страной.

В подобном подходе к историческому материалу эпохи А. К. Толстой имел предшественника в лице Л. А. Мея (1822—1862). Мей, серьезно изучавший в течение ряда лет исторические источники и размышлявший над вопросами русской истории, уже в 1849 г. создал драму «Царская невеста», изображавшую семейные отношения, частную жизнь грозного царя, первого русского самодержца, который, однако, в действии непосредственно не участвует. Вслед за этим он задумал пьесу «Псковитянка», которую, однако, закончил лишь через десятилетие (опубл. в 1860 г.). Активизация работы Мея над этим замыслом и завершение пьесы в начале 60-х гг. закономерны. Оживление интереса к вопросам истории вселяло надежду на то, что пьеса будет встречена с вниманием и сочувствием, а изображение напряженного момента истории — борьбы псковских жителей за свои древние свободы и подавления их сопротивления — должно было вызывать эмоциональный отклик в аудитории, захваченной политическими интересами. Вместе с тем бурные политические столкновения в «Псковитянке» являются лишь фоном, на котором изображается драма нескольких лиц, оказавшихся в средоточии исторического конфликта, прежде всего царя Ивана и его побочной дочери — псковитянки, узами родства связанной с покорителем Пскова и разделяющей вместе с тем интересы, убеждения и судьбу псковичей. Передавая исторический конфликт через его семейно-бытовое выражение, Мей оказался в традиционной для европейской литературы колее. На первый план выступила широко разрабатывавшаяся драматургией классицизма ситуация: необходимость пожертвовать личным чувством ради исполнения долга. Эта необходимость, подчиняя себе волю героя, придает его победе значение трагического подвига, самоотречения.

В изображении действующих лиц ощущалась заданная абстрактная схема, накладывавшая на картину русской жизни

четкую и традиционную «сетку» «обязательного» условного поведения драматических героев. Сентиментальные чувства царя Ивана Грозного к дочери, которой он не знал до похода на Псков, мало соответствовали реальному характеру изображенного в драме исторического лица.

А. К. Толстой сумел найти более творческое, самостоятельное выражение единства историко-политической и психологической проблематики в драматургии, чем Мей.

Проблема, которая находится в центре внимания автора трилогии, — соотношение политического и нравственного начал в деятельности крупной личности, решения и поступки которой влияют на положение всего народа. Эта проблема ставится драматургом в трех трагедиях, изображающих три царствования, характеры трех царей.

Иван Грозный превыше всего ставит свои политические идеи, и прежде всего идею единодержавия. Самая суть этой идеи, подразумевающая божественное происхождение царской власти и «неподсудность» монарха людскому мнению, освобождает его от сознания нравственной ответственности. Иван Грозный в пьесе А. К. Толстого — человек, которого его политические убеждения, его понимание своего высокого назначения утверждают в уверенности, что он имеет право не быть человеком. Трагедия изображает последние дни жизни самодержца и показывает разрушение всего его дела.

Противопоставленная человечеству политика и абсолютизация воли одного человека, возведенного в ранг божества, подрывают благополучие народа и самый авторитет правления. Мысль о божественности власти развязывает властолюбие не только царя, но и его приближенных. В обстановке рабства нравственный инстинкт общества притупляется, общественное мнение, контролирующее поведение личности и регулирующее его, уничтожается. Таким образом, сам обожествленный правитель теряет опору. Он не может верить придворным, не имеет объективного материала для оценки людей и событий. Отсюда панический страх и — при недоверии к реальным источникам, из которых можно почерпнуть сведения о происходящих событиях, — безграничная вера в сверхъестественное знание ведунов. Разумная государственная деятельность, которая невозможна без объективной оценки обстановки, сменяется фантастическим метанием в мире пугающих призраков и обнадеживающих химер. Между тем потребности государства не удовлетворяются и страна оказывается на краю катастрофы. Ситуация, изображенная в трагедии «Смерть Иоанна Грозного», ассоциировалась с событиями конца царствования Николая I, и пьеса воспринималась в 60-х гг. как политически актуальное, острое произведение.

Во второй трагедии цикла — «Царь Федор Иоаннович» — перед необходимостью решать все оставленные ему «сильным» монархом вопросы оказывается его слабый наследник.

Если Иван Грозный ставил себя над человечеством, его сын Федор, как изображает его А. К. Толстой, — прежде всего человек. Его трагическая вина состоит в том, что он не может встать на государственную точку зрения, но его сила в том, что он не поступается нравственным чувством. Его моральная чистота лишает его способности к практическому компромиссу, но и придает ему прозорливость. Однако и для Федора разумное, справедливое правление оказывается неосуществимым. Он видит, что власть, которой он облечен, неминуемо вовлекает его в злодейство, и он передает фактически свои права честолюбцу, наделенному государственным умом, — Борису Годунову, уходя в частную жизнь, как в схиму, и предавая миссию, возложенную на него историей.

Государственная деятельность — призвание Годунова. Этому призванию он приносит в жертву и жизнь людей и собственное «я», свою личность. По натуре прямой и честный, он становится коварным, жестоким и лживым. Но он уверен, что берет кормило власти в свои руки ради блага страны. В лице Бориса Годунова А. К. Толстой изобразил деятеля, противопоставляющего принципу наследования высшей власти в государстве новый принцип выдвижения по способностям. Явная неприспособленность наследовавшего престол Федора помогает Годунову утвердить этот принцип.

«Две партии в государстве борются за власть: представитель старины, князь Шуйский, и представитель реформы, Борис Годунов»,[20] — поясняет А. К. Толстой историческую подоплеку изображенных им в трагедии «Царь Федор Иоаннович» событий.

Самая эта формулировка говорит о широких историко-политических ассоциациях, которые питали воображение и мысль писателя. А. К. Толстой рисует победу сторонника реформы — Годунова, который ставит перед собою осознанную цель: решить социальные и политические проблемы, до предела обостренные деспотией Ивана Грозного и бездеятельностью Федора. Годунов побеждает «консервативную» партию, тонко и обдуманно содействуя устранению Ивана Грозного, которого он поддерживал в течение ряда лет, подчиняя Федора своей воле и «обезглавливая» боярскую оппозицию расправой с Иваном Петровичем Шуйским.

Путь, которым идет Годунов к власти, — путь бюрократа, и это накладывает отпечаток на его личность. Карьеризм делается его повседневной привычкой. Люди превращаются для него в средство достижения цели, а сама цель — реформа, решение государственных задач — неразрывно связывается сначала с самозащитой, с собственной карьерой, а затем со стремлением укрепиться на престоле, сделать свою власть абсолютной и наследственной.

---

[20] *Толстой А. К.* Собр. соч., т. 3. М., 1964, с. 513.

В изображении А. К. Толстого монархическое правление неизменно тяготеет к тирании, а тирания подрывает самые основы власти, ее популярность среди всех слоев населения. Боясь анархии и стремясь к порядку из государственных соображений, Борис Годунов укрепляет самодержавное государство. Но такое государство не может существовать без насилия, без подавления политической активности граждан, а это подавление рано или поздно приводит к разобщению его главы с подданными, к крушению всех начинаний правительства и к взрыву народного сопротивления — «бунту», который представляется А. К. Толстому выражением анархии, распада.

Стремящийся к разумному правлению, подчиняющий свои страсти государственным соображениям, но укрепляющий монархическую власть как свою личную власть Годунов приходит к тому же тупику, — к «разрыву с землей», со всеми слоями общества, — в котором перед смертью оказался Грозный.

Таким образом, общая концепция цикла исторических трагедий А. К. Толстого пессимистична. Писатель идеализировал древнюю, Киевскую Русь, не принимая дальнейшего развития государства, усиления абсолютизма. Вместе с тем он понимал, что пути назад не было уже в конце XVI в. Защитник старины, «принц крови» (как называли Шуйских иностранцы-современники) Иван Петрович Шуйский — в изображении А. К. Толстого рыцарственно благородный, но плохо разбирающийся в обстановке и недальновидный политик. Его победа в политической борьбе невозможна.

А. К. Толстой рисует исторический перелом конца XVI в. как следствие борьбы политических групп в верхушке Московского государства. Народ не выступает в его произведениях как самостоятельная сила. Купцы, посадские, жители Москвы поддерживают то бояр, то царя и его первого советника Годунова. Главным средством характеристики политических сил в трагедиях А. К. Толстого является выразительное изображение представителей, лидеров борющихся групп и самодержцев, каждый из которых раскрыт как яркий самобытный характер и как носитель определенной политической доктрины. Однако лучшим художественным достижением А. К. Толстого в этих произведениях был образ человека, стоящего вне партий и групп, чуждого политическим страстям, которые волнуют большинство героев, — царя Федора Иоанновича.

Образ царя Федора Иоанновича представляет собою апологию «простого сердцем» человека, личности сильной не своими идеями, а стихийным нравственным чувством. Подобный герой, поставленный в центре политических интриг, действующий в трагической обстановке исторических катаклизмов, воплощал мысль о непреходящем значении человеческой личности, которая может стать мерилом ценности исторических явлений и самого исторического развития.

Трагедия «Царь Федор Иоаннович» является художественным центром драматического цикла А. К. Толстого. Изображение конфликта социально-политических сил русского общества конца XVI в. в этой трагедии осложнялось тем, что особое значение в ней приобретала коллизия столкновения этического максимализма царя Федора с политическим практицизмом его окружения. Эта линия пьесы не только обогащала ее психологическую проблематику, но и углубляла философский смысл всей трилогии.

С позиции защиты человеческой личности А. К. Толстой отвергал гегельянскую фетишизацию идеи исторического прогресса, переосмысленную государственной школой русской исторической науки и ставшую в трудах ученых, особенно влиятельных в середине XIX в., почвой оправдания и идеализации правительственной политики как основы прогресса.

Островский, много и самостоятельно занимавшийся изучением истории, черпавший свои знания непосредственно из документов и хорошо знакомый с новейшими исследованиями общих и частных вопросов этой науки, особенно интересовался событиями XVII столетия. По подходу к истории Островский был близок к тем русским ученым, которые считали важнейшей своей задачей изучение жизни народа, его движений и мировоззрения (Ф. И. Буслаев, А. Н. Пыпин и др.). Такой подход Островского к содержанию исторического процесса придал своеобразие его хроникам, содействовал тому, что в своих исторических пьесах Островский разрабатывал новые формы драматического действия. Независимо от художественных достоинств той или другой хроники Островского его историческая драматургия представляет собою оригинальное и значительное явление в русском искусстве XIX в.

«Героем» хроник Островского была непосредственно народная масса. Историческая жизнь народа, трагические коллизии, в которых принимает участие народная толпа, ее страдания, духовные искания и прозрения, подъем ее нравственных чувств и творческой активности — вот что стремился изобразить в своих хрониках драматург. В этих пьесах Островского исторические события, движения народных масс естественно и органично «вырастают» из ежедневной, будничной жизни. Благодаря своему замечательному знанию прошлого страны и умению дать реальное изображение старинного быта, народных типов, найти конкретные проявления характеров людей XVII в., их образа мышления и стиля речи, писатель добивался полной иллюзии живой реальности на сцене. Точности изображения жизни народа в исторической драматургии, реальности ее воссоздания он придавал огромное значение, ибо исторический опыт народа представлялся ему неисчерпаемым источником самосознания общества.

Первая историческая хроника Островского «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» (1862) была задумана не как трагедия, разыгрывающаяся под сводами царских теремов, не как спор и борьба первых лиц государства, а как происшествие, начинающееся

в отдаленном провинциальном городе — в среде мещан, купцов, городского люда — и приобретающее затем общенациональное, историческое значение.

Хроника «Минин» изображает, как повседневная мирная жизнь населения Нижнего Новгорода перерастает в сознательное патриотическое движение, как обыватели превращаются в граждан, выделяют из своей среды одаренного руководителя и, преодолевая привычку к инертному подчинению, становятся силой, разрешающей запутанный политический узел, затянутый борьбой сил в верхушке общества, причем драматургическая новизна пьесы Островского состояла в том, что в качестве главной коллизии в ней выступала внутренняя борьба, происходящая в народе. Пьеса в первой своей редакции завершалась не победой над внешним врагом и освобождением Москвы от оккупантов, а выходом ополчения из Нижнего Новгорода, т. е. моментом, завершающим перевоплощение нижегородцев в воинов и толпы в войско, моментом включения народа в национальное дело.

В последующих исторических пьесах народ предстает как постоянно действующая активная сила общества, противопоставляющая социальному эгоизму господствующих сословий свое чувство справедливости, свободолюбие, а подчас и разрушительный гнев.

В пьесах «Воевода» (1865), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866) и «Тушино» (1867) на сцене действует «бунтующая», выступающая против воевод, бояр, царя народная масса, дается изображение «удалых молодцов» — беглых крестьян, простых людей, врывающихся в царские хоромы во главе толпы, ведущих гражданскую войну, гибнущих на плахе.

В хрониках Островского главным художественным элементом, составляющим основу зрелища, стало движение толпы, волнуемой разнообразными, но исторически обусловленными чувствами. Борьба мнений и объединение народа в общем порыве, радостные и горестные чувства, охватывающие сразу целую толпу, и столкновения, битвы отрядов — эти и подобные им другие ситуации исторических пьес Островского требовали нового подхода к театральному зрелищу. Задачи, которые Островский ставил своими хрониками перед театром, нельзя было решить при отсутствии режиссуры, при ориентации на «солирующих», ведущих актеров и небрежном отношении к ансамблю. Хроники Островского свидетельствовали о том, что драматург предвидел кардинальные перемены в самой организации театрального дела, рассчитывал на эти перемены и ориентировал на них артистов.

6

60-е годы оставили последующим десятилетиям в наследство оригинальные, образцовые произведения разных стилей и направлений. Рядом с реальной, как бы переносящей жизнь в ее не-

посредственности и характерности на сцену драматургией Островского в эту эпоху в литературе возник трагический гротеск Сухово-Кобылина, требовавший других, более условных форм театрального воплощения; ораторское направление либерально-обличительной драматургии «соседствовало» с беспощадной политической сатирой драматургии Щедрина; бытовые комедии — с исторической трагедией и хроникой в стихах, пронизанными глубокой философской мыслью и выражающими концепции, основанные на изучении прошлого и осмыслении современных политических событий.

Вместе с тем 60-е гг. обогатили русских драматургов печальным опытом цензурного нажима, интриг театральной администрации, неудачных постановок и равнодушия театра к наиболее оригинальным и творческим явлениям драматургии.

70-е гг. в области драматургии характеризуются снижением напряженности творческих исканий, тенденция художественного новаторства отступает перед наплывом эпигонских произведений. Первоклассные авторы, пьесы которых не попадали на сцену или проникали на нее с трудом, в искаженном виде и не находили себе адекватного воплощения (Тургенев, Щедрин, Сухово-Кобылин, А. К. Толстой), отказываются от мысли о создании «своего» репертуара. Островский остается фактически единственным крупным литератором, работающим исключительно в жанре драматургии. Он подвергается систематическим и резким нападкам критики, его авторитет, столь непререкаемый в 60-е гг., в последующее десятилетие начинает колебаться. Театральная администрация ему явно «не благоволит», пьесы его ставятся в неудобное для публики время, а затем рецензенты, связанные с администрацией театра и с присяжными поставщиками репертуара, которые смотрят на Островского как на опасного конкурента, создают легенды о «провалах» пьес маститого драматурга, об охлаждении к нему публики.

Если лучшие драматурги 60-х гг. стремились сценически отобразить современную жизнь в ее многообразных проявлениях и найти для этого новые художественные формы, то авторы 70-х гг. не столько расширяли средства театральной выразительности, сколько применялись к театральной рутине. Сговор целой плеяды дельцов от литературы с театральной администрацией, взаимно «выгодный» для обеих сторон, способствовал торжеству посредственности и рутины в театральном репертуаре.

Характерна судьба А. А. Потехина. Не лишенный значительного литературного дарования, этот автор в 50—60-х гг. один из первых разрабатывал жанр народной крестьянской драмы, создал интересные либерально-обличительные комедии. Его пьеса «Мишура» удостоилась одобрения столь сурового в своих критических оценках Щедрина. В 70-е гг. А. А. Потехин становится привилегированным драматургом. Член Театрально-литературного комитета, с 1881 г. он становится начальником репертуарной

части императорских театров. С этим бывшим своим другом Островский вынужден в 70-е гг. вести постоянную борьбу, испытывая немалые огорчения от его интриг.

Из представителей «большой литературы» в 70-е гг. в драматургии помимо Островского продолжал работать только А. Ф. Писемский. Творческие пути Писемского и Островского в это время разошлись. Однако Островский принимал участие в судьбе драматургии Писемского, подвергавшейся цензурным гонениям.

Писемский стремился создать трагическую драматургию, драматургию повышенной экспрессии. Он искал динамических сюжетов, экспрессивных ситуаций в самоуправстве помещиков-крепостников и в злоупотреблениях должностных лиц, в бунтарстве крестьян («Горькая судьбина», «Самоуправцы»), а также и в социальных аспектах проблемы наследственности («Бывые соколы», «Птенцы последнего слета»). Даже попытка при помощи гласности бороться с злоупотреблениями, которая приводит к тяжелым последствиям для корреспондента «лондонских пропагандистов» («Бойцы и выжидатели», 1864), привлекает его как сюжет. В 70-е гг. Писемский обратился к изображению конфликтов, порожденных новой, пореформенной эпохой. Образ современного общества, одержимого жаждой наживы, страстями, бешеной погоней за капиталом и наслаждениями, попирающего нравственные нормы и отрекающегося от культурных традиций прошлого, созданный в романах и драмах Писемского, оказал влияние на драматургию 70-х гг. Писемскому в 70-х гг. подражали больше, чем Островскому. Его принцип отображения драматизма современной жизни легче поддавался упрощению, схематизации, превращению в театральный стереотип, чем образ современного мира в драматургии Островского.

В драмах «Ваал» (1873), «Просвещенное время» (1875) и «Финансовый гений» (1876) Писемский создает образ общества, в котором спекулятивный ажиотаж, война всех против всех составляют общий фон жизни. На этом фоне выделяются фигуры главных участников действия: дельцов, обуянных бесом афер, хищниц-«львиц», продающих свою благосклонность, ловких адвокатов, нервных мечтательниц, ищущих бескорыстной любви и испытывающих на себе жестокие удары мужского эгоизма, честных чиновников нового типа, обнаруживающих свою душевную черствость и нестойкость своей принципиальности при серьезных испытаниях. Пьесы Писемского 70-х гг. по своей структуре однообразнее, чем его же драмы 60-х гг. Интриги, «подкопы», коварство злодеев и страдания жертв этого коварства — такова основа сюжета пьес Писемского 70-х гг. Эта их особенность, а также и известная однолинейность характеристики героев и нарочитая трагедийность и эффектность некоторых ситуаций, рассчитанных на эмоционалный «нажим» на зрителя, сближали эти пьесы Писемского с мелодрамой и подсказывали их переосмысление в плане театральных штампов.

Писемский не верит в исторический прогресс. В развитии буржуазного образа жизни, денежных отношений, промышленности, банков он видел только падение нравов, фантасмагорию, разгул страстей. Злободневность его пьес, их напряженный драматизм и политическая умеренность его благородных героев-обличителей привлекали к его драматургии писателей-эпигонов и знатоков сцены. Ее приемы использовали и развивали в своем творчестве И. В. Шпажинский (1848—1917), А. И. Сумбатов (1857—1927) и др.

Многочисленные пьесы популярных в 70-х гг. авторов рисовали аферы, интриги, подкопы, к которым прибегают «практические люди» новой эпохи в погоне за капиталами, барышами, большими деньгами (например, «Закинутые тенеты» (1874) В. А. Дьяченко, «В духе времени» (1877) и «Дивиденд» В. Крылова-Александрова, «В мутной воде» (1871) и «Выгодное предприятие» (1877) А. А. Потехина и др.). В большинстве случаев в этих пьесах выступают как демоническая сила общества представители банковского капитала, страсть к наживе трактуется как чувство, коренящееся в самой природе человека. Обличаемым буржуазным дельцам здесь нередко противостояли бескорыстные интеллигенты, произносящие обличительные монологи.

Тенденциозная пьеса стала неотъемлемой частью репертуара 70-х гг. Она явилась продолжением и развитием либерально-обличительной драматургии 60-х гг., но в ней было меньше общественного темперамента. По сути своей она была проявлением самокритических настроений окрепшей буржуазии, заинтересованной в «правильном» развитии капиталистических отношений и уверенной в том, что интрига во имя денег — вечная конфликтная ситуация человеческого общества, что в буржуазном предпринимательстве есть свой демонизм, своя определенная значительность.

Против такой трактовки современных конфликтов направлен ряд пьес Островского 70-х гг. («Бешеные деньги», 1870; «Последняя жертва», 1877; «Бесприданница», 1878).

Островский, основавший драматическое действие на конфликтах, типичных для буржуазных семейных отношений и «отношений по имуществу», не видел в истеричной экспрессии выражения стиля современности. Не интриги и подкопы, а «плавное», обыденное течение жизни, самые сущностные ее особенности и их несоответствие потребностям и стремлениям человека представлялись ему источником бесчисленных трагедийных и комедийных ситуаций. Он видел и отображал интриганство, присущее среде «деловых людей» и неразлучное с предпринимательством, но не интригами, а структурой общественных отношений объяснял коллизии современной жизни.

В пьесах «Волки и овцы», «Бешеные деньги» подкопы опытных в плетении интриг аферистов «взрываются» при соприкосновении с холодным расчетом предпринимателя, погруженного

в коммерцию, в интересы промышленного производства и торговли.

В глубоко драматичной пьесе «Последняя жертва», рисуя общество, опутанное ростовщиком, изображая прожигателей жизни — дворян, еще недавно претендовавших на «демонизм», но ставших покорными марионетками в руках отечественного Гобсека, Островский вместе с тем показывает, что не этот последний, а невозмутимый миллионер-промышленник Флор Федулыч Прибытков остается хозяином положения. Прибытков — негоциант новой формации — даже не снисходит до участия в интриге.

Интригу в его интересах ведут услужливые «маленькие люди». Капитал делает его хозяином общества и окружает толпой добровольных агентов, действующих в его интересах. Не злонамеренные действия интриганов, а порядок вещей порождает драматизм положения героев и комизм их взаимных отношений.

Островский видит и показывает в качестве одной из характерных черт современности рост значения ростовщика, но его зловещей и таинственной фигурой он не заслоняет другие социальные силы.

Антигуманизм и формализм буржуазных отношений, разрушающих и подменяющих собою другие связи между людьми, — характерные черты современного ему общества, которые наблюдал Островский, — не подавляли его, не приводили к разочарованию в прогрессивном характере развития общества.

Господствующему и сознающему свою власть расчету, силе денег Островский противопоставляет растущую нравственную и умственную самостоятельность мыслящей и протестующей личности, человека творческого, но стоящего на низших ступенях общественной лестницы.

Многообразие человеческих характеров, богатство национальных и социальных типов в пьесах Островского отображало стремление драматурга к углубленному анализу социальной действительности. Изображая сильных, волевых героев, опутанных «цепями», «кандалами» своего «дела» (Васильков — «Бешеные деньги», Беркутов — «Волки и овцы», Паратов — «Бесприданница»), создавая яркие самобытные характеры людей с горячим сердцем, образы живых, конкретных личностей, писатель ставил перед зрителем серьезные общественные проблемы, уводил его из мира готовых решений и привычных схем в мир живой мысли, творческого отношения к действительности. Творчество Островского, будучи крупным явлением реалистической литературы 70-х—начала 80-х гг., являлось также неотъемлемою частью театрального репертуара. Не удовлетворенный постановками своих пьес, он сам работал с актерами как режиссер, и его влияние на театр, несмотря на происки враждебных ему театральных администраторов, было очень велико. Островский своей неутомимой деятельностью соединял литературу и театр, не давал по-

рваться связи между этими искусствами. С полным основанием он высказал опасения, продиктованные тревогой за дальнейшие судьбы театра: «...у меня святыня, палладиум — старые заветы искусства. Со мной кончится все; без меня артисты разбредутся, как овцы без пастыря» (XII, 247).

Смерть великого драматурга действительно углубила кризис драматургии. Наблюдавший русский театр в этот период А. П. Чехов писал через два года после кончины Островского: «Драматургов 700 у нас, а беллетристов в сто раз меньше <...> спасение театра в литературных людях».[21] Этими «литературными людьми», открывшими в 80-х гг. новые пути в развитии русской драматургии, явились Л. Н. Толстой и А. П. Чехов.

---

[21] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 3. М., 1976, с. 73.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ

1

Александр Николаевич Островский (1823—1886) по праву занимает достойное место в ряду крупнейших представителей мировой драматургии.

Значение деятельности Островского, в течение более чем сорока лет ежегодно печатавшего в лучших журналах России и ставившего на сценах императорских театров Петербурга и Москвы пьесы, многие из которых явились событием в литературной и театральной жизни эпохи, кратко, но точно охарактеризовано в известном письме И. А. Гончарова, адресованном самому драматургу. «Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир. Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы русские, можем с гордостью сказать: „У нас есть свой русский, национальный театр“. Он, по справедливости, должен называться „Театр Островского“».[1]

Островский начал свой творческий путь в 40-х гг., при жизни Гоголя и Белинского, и завершил его во второй половине 80-х гг., в пору, когда уже прочно входил в литературу А. П. Чехов.

Убеждение, что труд драматурга, создающего репертуар театра, является высоким общественным служением, пронизывало и направляло деятельность Островского. Он был органически связан с жизнью литературы. В молодые годы драматург писал критические статьи и участвовал в редакционных делах «Москвитянина», пытаясь изменить направление этого консервативного журнала, затем, печатаясь в «Современнике» и «Отечественных записках», дружески сошелся с Н. А. Некрасовым, Л. Н. Толстым, И. С. Тургеневым, И. А. Гончаровым и другими писателями. Он следил за их творчеством, обсуждал с ними их произведения и прислушивался к их мнению о своих пьесах.

[1] *Гончаров И. А.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1955, с. 491—492.

В эпоху, когда государственные театры официально считались «императорскими» и находились под управлением Министерства двора, а провинциальные зрелищные учреждения были отданы в полное распоряжение предпринимателям-антрепренерам, Островский выдвигал идею полной перестройки театрального дела в России. Он доказывал необходимость замены придворного и коммерческого театра народным.

Не ограничиваясь теоретической разработкой этой идеи в специальных статьях и записках, драматург в течение долгих лет практически боролся за ее осуществление. Главными сферами, действуя в которых он реализовал свои воззрения на театр, были его творчество и работа с актерами.

Драматургию, литературную основу спектакля Островский считал определяющим его элементом. Репертуар театра, дающий зрителю возможность «видеть на сцене русскую жизнь и русскую историю», по его понятиям, был адресован прежде всего демократической публике, «для которой хотят писать и обязаны писать народные писатели».[2] Островский отстаивал принципы авторского театра. Образцовыми опытами такого рода он считал театры Шекспира, Мольера, Гете. Соединение в одном лице автора драматических произведений и их интерпретатора на сцене — учителя актеров, режиссера — представлялось Островскому залогом художественной целостности, органичности деятельности театра. Эта мысль в условиях отсутствия режиссуры, при традиционной ориентации театрального зрелища на выступление отдельных, «солирующих» актеров была новаторской и плодотворной. Ее значение не исчерпано и в наши дни, когда режиссер стал главной фигурой в театре. Достаточно вспомнить театр Б. Брехта «Берлинер ансамбль», чтобы убедиться в этом.

Преодолевая косность бюрократической администрации, литературные и театральные интриги, Островский работал с актерами, постоянно руководя постановками своих новых пьес в Малом московском и Александринском петербургском театрах. Суть его идеи состояла в осуществлении и закреплении влияния литературы на театр. Принципиально и категорично он осуждал все более дававшее себя чувствовать с 70-х гг. подчинение драматических писателей вкусам актеров — фаворитов сцены, их предрассудкам и капризам. Вместе с тем Островский не мыслил драматургии без театра. Его пьесы были написаны с прямым расчетом на реальных исполнителей, артистов. Он подчеркивал: для того чтобы написать хорошую пьесу, автор должен вполне владеть знанием законов сцены, чисто пластической стороны театра.

Далеко не каждому драматургу он готов был вручить власть над художниками сцены. Он был уверен, что только писатель, создавший свою неповторимо своеобразную драматургию, свой осо-

---

[2] *Островский А. Н.* Полн. собр. соч., т. 12. М., 1952, с. 71 и 123. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

бый мир на сцене, имеет что сказать артистам, имеет чему их научить. Отношение Островского к современному театру определялось его художественной системой. Героем драматургии Островского был народ. Целое общество и, более того, социально-историческая жизнь народа представали в его пьесах. Недаром подходившие к творчеству Островского с взаимно противоположных позиций критики Н. Добролюбов и А. Григорьев увидели в его произведениях целостную картину бытия народа, хотя по-разному оценили изображенную писателем жизнь. Этой ориентации писателя на массовые явления жизни соответствовал принцип ансамблевой игры, который он отстаивал, присущее драматургу сознание важности единства, целостности творческих устремлений коллектива актеров, участвующих в спектакле.

В своих пьесах Островский изображал общественные явления, имеющие глубокие корни, — конфликты, истоки и причины которых нередко восходят к отдаленным историческим эпохам. Он видел и показывал плодотворные устремления, возникающие в обществе, и новое зло, подымающееся в нем. Носители новых устремлений и идей в его пьесах вынуждены вести тяжелую борьбу со старыми, освященными традицией консервативными обычаями и взглядами, а новое зло сталкивается в них с веками складывавшимся этическим идеалом народа, с прочными традициями сопротивления социальной несправедливости и нравственной неправде.

Каждый персонаж в пьесах Островского органически связан со своей средой, своей эпохой, историей своего народа. Вместе с тем рядовой человек, в понятиях, привычках и самой речи которого запечатлено его родство с социальным и национальным миром, является средоточием интереса в пьесах Островского. Индивидуальная судьба личности, счастье и несчастье отдельного, рядового человека, его потребности, его борьба за свое личное благополучие волнуют зрителя драм и комедий этого драматурга. Положение человека служит в них мерилом состояния общества.

Мало того, типичность личности, энергия, с которой в индивидуальных особенностях человека «сказывается» жизнь народа, в драматургии Островского имеет важное этическое и эстетическое значение. Характерность — прекрасна. Подобно тому как в драматургии Шекспира трагический герой, будь он прекрасен или ужасен в плане этической оценки, принадлежит сфере прекрасного, в пьесах Островского характерный герой в меру своей типичности является воплощением эстетики, а в целом ряде случаев и духовного богатства, исторической жизни и культуры народа. Эта особенность драматургии Островского предопределила его внимание к игре каждого актера, к способности исполнителя представить на сцене тип, ярко и увлекательно воссоздать индивидуальный, самобытный социальный характер. Эту способность Островский особенно ценил в лучших артистах своего времени,

поощряя и помогая развивать ее. Обращаясь к А. Е. Мартынову, он говорил: «...из нескольких черт, набросанных неопытной рукой, вы создавали окончательные типы, полные художественной правды. Вот чем вы и дороги авторам» (12, 8).

Свое рассуждение о народности театра, о том, что драмы и комедии пишутся для всего народа, Островский заканчивал словами: «...драматические писатели должны всегда это помнить, они должны быть ясны и сильны» (12, 123).

Ясность и сила творчества автора, помимо созданных в его пьесах типов, находит свое выражение в конфликтах его произведений, построенных на простых жизненных происшествиях, отражающих, однако, основные коллизии современного общественного бытия.

В ранней своей статье, положительно оценивая повесть А. Ф. Писемского «Тюфяк», Островский писал: «Интрига повести проста и поучительна, как жизнь. Из-за оригинальных характеров, из-за естественного и в высшей степени драматического хода событий сквозит благородная и добытая житейским опытом мысль. Эта повесть истинно художественное произведение» (13, 151). Естественный драматический ход событий, оригинальные характеры, изображение жизни рядовых людей — перечисляя эти приметы истинной художественности в повести Писемского, молодой Островский несомненно шел от своих размышлений над задачами драматургии как искусства. Характерно, что Островский придает важное значение поучительности литературного произведения. Поучительность искусства дает ему основание сопоставить и сблизить искусство с жизнью. Островский считал, что театр, собирая в своих стенах многочисленную и разнородную публику, соединяя ее чувством эстетического наслаждения, должен воспитывать общество (см. 12, 322), помогать простым, неподготовленным зрителям «впервые разбираться в жизни» (12, 158), а образованным давать «целую перспективу мыслей, от которых не отделаешься» (там же).

При этом Островскому была чужда отвлеченная дидактика. «Иметь хорошие мысли может всякий, а владеть умами и сердцами дано только избранным» (12, 158), — напоминал он, иронизируя над писателями, подменяющими серьезную художественную проблематику назидательными тирадами и голой тенденцией. Познание жизни, ее правдивое реалистическое изображение, размышление над наиболее актуальными для общества и сложными вопросами — вот что должен преподносить публике театр, вот что делает сцену школой жизни. Художник учит зрителя мыслить и чувствовать, но не дает ему готовых решений. Дидактическая же драматургия, не раскрывающая мудрости и поучительности жизни, а подменяющая ее декларативно выраженными прописными истинами, нечестна, так как не художественна, между тем как именно ради эстетических впечатлений люди приходят в театр.

Эти идеи Островского нашли своеобразное преломление в его отношении к исторической драматургии. Драматург утверждал, что «исторические драмы и хроники <...> развивают народное самопознание и воспитывают сознательную любовь к отечеству» (12, 122). Вместе с тем он подчеркивал, что не искажение прошлого в угоду той или иной тенденциозной идее, не рассчитанные на внешний сценический эффект мелодрамы на исторические сюжеты и не переложение в диалогическую форму ученых монографий, а подлинно художественное воссоздание живой реальности ушедших веков на сцене может явиться основой патриотического спектакля. Подобный спектакль помогает обществу познать себя, побуждает к размышлениям, придающим сознательный характер непосредственному чувству любви к родине. Островский понимал, что пьесы, которые он ежегодно создает, составляют основу современного театрального репертуара. Определяя типы драматических произведений, без которых не может существовать образцовый репертуар, он, помимо драм и комедий, рисующих современную русскую жизнь, и исторических хроник, называл феерии, пьесы-сказки для праздничных спектаклей, сопровождающиеся музыкой и танцами, оформленные как красочное народное зрелище. Драматург создал в этом роде шедевр — весеннюю сказку «Снегурочка», в которой поэтическая фантастика и живописная обстановка сочетаются с глубоким лирико-философским содержанием.

2

Островский вошел в русскую литературу как наследник Пушкина и Гоголя — национальный драматург, напряженно размышляющий об общественных функциях театра и драмы, преобразующий будничную, привычную действительность в исполненное комизма и драматизма действо, знаток языка, чутко вслушивавшийся в живую речь народа и сделавший ее мощным средством художественой выразительности.

Комедия Островского «Свои люди — сочтемся!» (первоначальное название «Банкрот») была оценена как продолжение линии национальной сатирической драматургии, следующий «номер» после «Ревизора», и, хотя Островский не имел намерения предпослать ей теоретическую декларацию или объяснить ее смысл в особых статьях, обстоятельства принудили его определить свое отношение к деятельности драматического писателя.

Гоголь писал в «Театральном разъезде»: «Странно: мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пиесе <...> Это честное, благородное лицо был *смех* <...> Я комик, я служил ему честно и потому должен стать его заступником».[3]

---

[3] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. 5. М., 1949, с. 169.

«Согласно понятиям моим об изящном считая комедию лучшею формою к достижению нравственных целей и признавая в себе способность воспроизводить жизнь преимущественно в этой форме, я должен был написать комедию или ничего не написать», — заявляет Островский в затребованном от него по поводу его пьесы объяснении попечителю Московского учебного округа В. И. Назимову (14, 16). Он твердо убежден в том, что талант накладывает на него обязанности перед искусством и народом. Гордые слова Островского о значении комедии звучат как развитие мысли Гоголя.

Островский далеко не сразу уяснил для себя, что драматургия является его призванием, что она станет не только преимущественным, но и исключительным родом его творчества. В начале 40-х гг. молодой писатель, увлеченный творчеством Гоголя и критикой гоголевского периода, особенно критикой Белинского, пишет очерки. Уже в эти первые годы своей деятельности он не только определяет круг тем своего будущего творчества, но и вплотную подходит к оценке нравственного смысла наблюдаемых им явлений действительности. Оригинальность подхода Островского к социальному быту, который он изображает, складывалась вместе с формированием его творческой манеры, по мере постепенного выявления драматургической природы его художественного миросозерцания. Уже в середине 40-х гг. перед молодым Островским встали вопросы о соотношении прогресса и «силы косности, онемелости» в жизни целых слоев русского общества и отдельных его представителей, о просвещении подлинном и мнимом, о живых традициях и омертвелых стереотипах быта. И сразу Островский подошел к этим «традиционно комедийным» проблемам (некоторые их аспекты имели значение для Фонвизина и Грибоедова) как острый наблюдатель, самобытно и глубоко мыслящий человек и выученик «натуральной школы».

В соответствии с рекомендациями Белинского беллетристам 40-х гг. Островский находит сферу жизни мало изученную, до него не изображавшуюся в литературе, и ей посвящает свое перо. Он сам провозглашает себя «открывателем» и исследователем Замоскворечья. Декларация писателя о быте, с которым он намерен познакомить читателя, напоминает юмористическое «Вступление» к одному из некрасовских альманахов «Первое апреля» (1846), написанное Д. В. Григоровичем и Ф. И. Достоевским. Островский сообщает, что рукопись, которая «проливает свет на страну, никому до сего времени в подробности неизвестную и никем еще из путешественников не описанную», обнаружена им 1 апреля 1847 г. (13, 14). Самый тон обращения к читателям, предпосылаемого «Запискам Замоскворецкого жителя» (1847), свидетельствует об ориентации автора на стиль юмористического бытописания последователей Гоголя.

Сообщая о том, что предметом его изображения будет определенная «часть» быта, отграниченная от остального мира террито-

риально (Москвой-рекой) и отгороженная консервативной замкнутостью своего уклада, писатель задумывается над тем, какое место занимает эта обособленная сфера в целостной жизни России.

Обычаи Замоскворечья Островский соотносит с нравами остальной Москвы, противопоставляя, но еще чаще сближая их. Таким образом, картины Замоскворечья, данные в очерках Островского, вставали в ряд с обобщенными характеристиками Москвы, противопоставленной Петербургу как город традиций городу, воплощающему исторический прогресс, в статьях Гоголя «Петербургские записки 1836 года» и Белинского «Петербург и Москва».

Главная проблема, которую молодой писатель кладет в основу своего познания мира Замоскворечья, — соотношение в этом замкнутом мире традиционности, устойчивости бытия и деятельного начала, тенденции развития. Изображая Замоскворечье как наиболее консервативную, неподвижную часть блюдущей традиции Москвы, Островский видел, что быт, который он рисует, по внешней своей бесконфликтности может показаться идиллическим. И он сопротивлялся такому восприятию картины жизни Замоскворечья. Рутину замоскворецкого существования он характеризует: «...сила косности, онемелости, так сказать, стреноживающая человека»; и поясняет свою мысль: «Я не без основания назвал эту силу замоскворецкой: там, за Москвой-рекой, ее царство, там ее трон. Она-то загоняет человека в каменный дом и запирает за ним железные ворота, она одевает человека ваточным халатом, она ставит от злого духа крест на воротах, а от злых людей пускает собак по двору. Она расставляет бутыли по окнам, закупает годовые пропорции рыбы, меду, капусты и солит впрок солонину. Она утучняет человека и заботливой рукой отгоняет ото лба его всякую тревожную мысль, так точно, как мать отгоняет мух от заснувшего ребенка. Она обманщица, она всегда прикидывается „семейным счастием“, и неопытный человек не скоро узнает ее и, пожалуй, позавидует ей» (13, 43).

Эта замечательная характеристика самого существа жизни Замоскворечья поражает сопоставлением в ней таких, казалось бы, взаимопротиворечащих образов-оценок, как сравнение «замоскворецкой силы» с заботливой матерью и стреноживающей петлей, онемелостью — синонимом смерти; совмещением таких далеко отстоящих друг от друга явлений, как заготовка продуктов и образ мыслей человека; сближением таких различных понятий, как семейное счастье в благополучном доме и прозябание в заключении, прочном и насильственном. Островский не оставляет места для недоумений, он прямо заявляет, что благополучие, счастье, беззаботность — обманная форма закабаления личности, умерщвления ее. Уклад патриархального быта подчинен реальным задачам обеспечения замкнутой, самой себе довлеющей ячейки-семьи материальным благополучием и комфортом. Однако самая система патриархального жизнеустройства неотделима от опреде-

ленных нравственных понятий, определенного мировоззрения: глубокого традиционализма, подчинения авторитету, иерархического подхода ко всем явлениям, взаимной отчужденности домов, семейств, сословий и отдельных людей.

Идеал жизни при таком укладе — покой, неизменность ритуала обихода, окончательность всех представлений. Мысль, которой Островский не случайно придает постоянное определение «беспокойная», изгоняется из этого мира, объявляется вне закона. Таким образом, сознание замоскворецких обывателей оказывается прочно слитым с самыми конкретными, материальными формами их быта. Судьбу беспокойной, ищущей новых путей в жизни мысли разделяет и наука — конкретное выражение прогресса в сознании, прибежище пытливого ума. Она подозрительна и в лучшем случае терпима как служанка самого элементарного практического расчета, наука — «вроде крепостного человека, который платит барину оброк» (13, 50).

Таким образом, Замоскворечье из частной изучаемой очеркистом сферы быта, «уголка», отдаленного захолустного района Москвы превращается в символ патриархального быта, косной и целостной системы отношений, социальных форм и соответствующих им понятий. Островский проявляет острый интерес к массовой психологии и мировоззрению целой общественной среды, к мнениям, не только давно сложившимся и опирающимся на авторитет традиции, но и «замкнувшимся», создавшим сеть идеологических средств охраны своей неприкосновенности, превратившимся в некое подобие религии. При этом он отдает себе отчет в исторической конкретности формирования и бытования этой идейной системы. Сравнение замоскворецкого практицизма с крепостнической эксплуатацией возникает не случайно. Оно поясняет замоскворецкое отношение к науке и уму.

В самой ранней, еще ученически подражательной своей повести «Сказание о том, как квартальный надзиратель пускался в пляс...» (1843) Островский нашел юмористическую формулу, выражающую важное обобщение родовых признаков «замоскворецкого» подхода к знанию. Сам писатель, очевидно, признал ее удачной, так как перенес, хотя и в сокращенном виде, диалог, ее содержащий, в новую повесть «Иван Ерофеич», опубликованную под названием «Записки Замоскворецкого жителя». «Будочник был <...> такой чудак, что у него ни спроси, ничего не знает. Такая уж у него была поговорка: „А как его знать, чего не знаешь“. Право, словно философ какой» (13, 25). Такова пословица, в которой Островский увидел символическое выражение «философии» Замоскворечья, считающего, что знание исконно и иерархично, что каждому «отпущена» небольшая, строго определенная его доля; что наибольшая мудрость — удел лиц духовных или «богодуховенных» — юродивых, провидцев; следующая ступень в иерархии познания принадлежит богатым и старшим в роду; бедные же и подчиненные по самому своему положению в обществе и семье

не могут претендовать. на «знание» (будочник «стоит на одном, что ничего не знает и знать ему нельзя», — 13, 25).

Таким образом, изучая русскую жизнь в конкретном, частном ее проявлении (быт Замоскворечья), Островский напряженно размышлял об общей идее этой жизни. Уже на первом этапе литературной деятельности, когда его творческая индивидуальность только еще складывалась и он напряженно искал свой писательский путь, Островский пришел к убеждению, что сложное взаимодействие патриархального традиционного уклада и сформировавшихся в его лоне устойчивых взглядов с новыми потребностями общества и настроениями, отражающими интересы исторического прогресса, составляет источник бесконечного многообразия современных социальных и нравственных коллизий и конфликтов. Эти конфликты обязывают писателя выразить свое к ним отношение и тем самым вмешаться в борьбу, в развитие драматических событий, составляющих внутреннее существо внешне спокойного, малоподвижного течения жизни. Такой взгляд на задачи писателя способствовал тому, что Островский, начав с работы в повествовательном роде, сравнительно быстро осознал свое призвание драматурга. Драматическая форма соответствовала его представлению об особенностях исторического бытия русского общества и была «созвучна» его стремлению к просветительскому искусству особого типа, «историко-просветительскому», как его можно было бы назвать.

Интерес Островского к эстетике драмы и его своеобразный и глубокий взгляд на драматизм русской жизни дали плоды в первой его крупной комедии «Свои люди — сочтемся!», определили проблематику и стилистический строй этого произведения. Комедия «Свои люди — сочтемся!» была воспринята как большое событие в искусстве, совершенно новое явление. На этом сходились современники, стоящие на самых разных позициях: князь В. Ф. Одоевский и Н. П. Огарев, графиня Е. П. Ростопчина и И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой и А. Ф. Писемский, А. А. Григорьев и Н. А. Добролюбов. Некоторые из них видели значение комедии Островского в обличении одного из наиболее косных и развращенных классов русского общества, другие (позже) — в открытии важного социального, политического и психологического явления общественного быта — самодурства, третьи — в особенном, чисто русском тоне героев, в самобытности их характеров, в национальной типичности изображаемого. Между слушателями и читателями пьесы (постановка ее на сцене была запрещена) шли оживленные споры, но самое ощущение события, сенсации было обще всем ее читателям. Ее включение в ряд великих русских общественных комедий («Недоросль», «Горе от ума», «Ревизор») стало общим местом толков о произведении. При этом, однако, все заметили и то, что комедия «Свои люди — сочтемся!» принципиально отличается от знаменитых своих предшественниц. «Недоросль» и «Ревизор» ставили общенациональные и обще-

нравственные проблемы, изображая «сниженный» вариант социальной среды. У Фонвизина это — захолустные помещики средней руки, которых поучают офицеры гвардии и человек высокой культуры, богач Стародум. У Гоголя — чиновники отдаленного глухого городка, трепещущие перед призраком петербургского ревизора. И хотя для Гоголя провинциальность героев «Ревизора» — «платье», в которое «нарядилась» подлость и низость, бытующая повсеместно, публика остро воспринимала социальную конкретность изображаемого. В «Горе от ума» Грибоедова «провинциальность» общества Фамусовых и иже с ними, московские нравы барства, во многом отличные от петербургских (вспомним выпады Скалозуба против гвардии и ее «засилья»), — не только объективная данность изображения, но и важный идейно-сюжетный аспект комедии.

Во всех трех знаменитых комедиях люди другого культурно-социального уровня вторгаются в обычное течение жизни среды, разрушают интриги, возникшие до их появления и созданные местными жителями, несут с собою свою, особую коллизию, вынуждающую всю изображаемую среду ощутить свое единство, проявить свои свойства и вступить в борьбу с инородным, враждебным элементом. У Фонвизина «местная» среда терпит поражение от более образованной и условно (в нарочито идеальном изображении автора) близкой к трону. То же «допущение» существует и в «Ревизоре» (ср. в «Театральном разъезде» слова человека из народа: «Небось, прыткие были воеводы, а все побледнели, когда пришла царская расправа!»).[4] Но в комедии Гоголя борьба носит более «драматичный» и переменный характер, хотя ее «призрачность» и двойственный смысл основной ситуации (в силу мнимости ревизора) придают комизм всем ее перипетиям. В «Горе от ума» среда побеждает «чужака». Вместе с тем во всех трех комедиях новая интрига, внесенная извне, разрушает первоначальную. В «Недоросле» изобличение незаконных действий Простаковой и взятие ее имения под опеку отменяет посягательства Митрофана и Скотинина на брак с Софьей. В «Горе от ума» вторжение Чацкого разрушает роман Софьи с Молчалиным. В «Ревизоре» чиновники, которые не привыкли упускать «что в руки плывет», вынуждены отказаться от всех своих привычек и затей ввиду появления «ревизора».

Действие комедии Островского развертывается в однородной среде, единство которой подчеркивается названием «Свои люди — сочтемся!».

В трех великих комедиях социальная среда подвергалась суду «пришельца» из более высокого в интеллектуальном и отчасти в социальном отношении круга, однако во всех этих случаях общенациональные проблемы ставились и решались внутри дворянства или чиновничества. Островский делает средоточием решения

[4] Там же, с. 146.

общенациональных вопросов купечество — класс, в литературе до него не изображавшийся в таком качестве. Купечество было органично связано с низшими сословиями — крестьянством, зачастую с крепостным крестьянством, разночинцами; оно входило в состав «третьего сословия», единство которого еще не было разрушено в 40—50-х гг.

Островский первый увидел в своеобразной, отличной от быта дворянства жизни купечества выражение исторически сложившихся особенностей развития русского общества в целом. В этом состояла одна из новаций комедии «Свои люди — сочтемся!». Вопросы, которые в ней ставились, были очень серьезны и касались всего общества. «На зеркало неча пенять, коли рожа крива!» — с грубой прямотой обратился к русскому обществу Гоголь в эпиграфе к «Ревизору». «Свои люди — сочтемся!» — лукаво посулил зрителям Островский. Его пьеса была рассчитана на более широкого, более демократического зрителя, чем предшествовавшая ей драматургия, на зрителя, для которого трагикомедия семьи Большовых — дело близкое, но который способен в то же время понять ее общее значение.

Семейные отношения и отношения по имуществу выступают в комедии Островского в тесной связи с целым комплексом важнейших социальных вопросов. Купечество, сословие консервативное, сохраняющее древние традиции и обычаи, в пьесе Островского рисуется во всей самобытности своего жизненного уклада. Вместе с тем писатель видит значение этого консервативного класса для будущего страны; изображение жизни купечества дает ему основание поставить проблему судьбы патриархальных отношений в современном мире. Набрасывая разбор романа Диккенса «Домби и сын», произведения, главный герой которого воплощает нравы и идеалы буржуазии, Островский писал: «Честь фирмы выше всего, ей пусть все приносится в жертву, честь фирмы это начало, из которого истекает вся деятельность. Диккенс, чтобы показать всю неправду этого начала, ставит его в соприкосновение с другим началом — с любовью в различных ее проявлениях. Здесь бы надобно было кончить роман, но не так делает Диккенс; он заставляет Вальтера явиться из-за моря, Флорансу скрываться у капитана Кутля и выйти замуж за Вальтера, заставляет Домби раскаяться и поместиться в семействе Флорансы» (13, 137—138).

Убеждение, что Диккенсу следовало бы кончить роман, не разрешив нравственного конфликта и не показав торжества человеческих чувств над «купеческой честью» — страстью, возникшей в буржуазном обществе, характерно для Островского, в особенности в период его работы над первой большой комедией. Вполне представляя себе, какие опасности несет прогресс (их-то и показывал Диккенс), Островский понимал неизбежность, неотвратимость прогресса и видел положительные начала, заключенные в нем.

В комедии «Свои люди — сочтемся!» он изобразил главу русского купеческого дома, столь же гордого своим богатством, отрекшегося от простых человеческих чувств и заинтересованного в доходах фирмы, как и его английский собрат Домби. Однако Большов не только не одержим фетишем «чести фирмы», а напротив, чужд вообще этого понятия. Он живет другими фетишами и приносит им в жертву все человеческие привязанности. Если поведение Домби определяется кодексом торговой чести, то поведение Большова продиктовано кодексом патриархально-семейных отношений. И как для Домби служение чести фирмы — холодная страсть, так для Большова холодная страсть — осуществление своей власти патриарха над домашними.

Сочетание уверенности в святости своего самовластья с буржуазным сознанием обязательности увеличения прибыли, первостепенной важности этой цели и правомерности подчинения ей всех других соображений, является истоком дерзкого замысла ложного банкротства, в котором со всей определенностью проявляются особенности мировоззрения героя. Действительно, полное отсутствие правовых понятий, возникающих в области коммерции по мере роста ее значения в обществе, слепая вера в незыблемость семейной иерархии, подмена понятий коммерчески-деловых фикцией родственных, семейных отношений — все это внушает Большову и мысль о простоте и легкости обогащения за счет торговых партнеров, и уверенность в покорности дочери, в ее согласии на брак с Подхалюзиным, и доверие к этому последнему, коль скоро он становится зятем.

Интрига Большова является тем «первоначальным» сюжетом, которому в «Недоросле» соответствует попытка овладения приданым Софьи со стороны Простаковых и Скотинина, в «Горе от ума» — роман Софьи с Молчалиным, а в «Ревизоре» — злоупотребления чиновников, которые вскрываются (как бы в инверсии) по ходу пьесы. В «Банкроте» разрушителем первоначальной интриги, создающим внутри пьесы вторую и главную ее коллизию, является Подхалюзин — «свой» для Большова человек. Его поведение, неожиданное для главы дома, свидетельствует о распаде патриархально-семейных отношений, об иллюзорности вообще апелляции к ним в мире капиталистического предпринимательства. Подхалюзин представляет буржуазный прогресс в той же мере, в какой Большов — патриархальный уклад. Для него существует только формальная честь — честь «оправдания документа», упрощенное подобие «чести фирмы».

В пьесе Островского начала 70-х гг. «Лес» уже и купец старшего поколения будет упорно стоять на позициях формальной чести, прекрасно совмещая претензии на неограниченную патриархальную власть над домашними с представлением о законах и правилах торговли как основе поведения, т. е. о «чести фирмы»: «Коли я свои документы оправдываю — вот моя и честь <...> я не человек, я — правило», — говорит о себе купец Восмибратов (6,

53). Сталкивая наивно бесчестного Большова и формально честного Подхалюзина, Островский не подсказывал зрителю этического решения, но ставил перед ним вопрос о нравственном состоянии современного общества. Он показывал обреченность старых форм жизни и опасность того нового, что стихийно вырастает из этих старых форм. Выраженная через семейный конфликт социальная коллизия в его пьесе по существу носила исторический характер, а дидактический аспект его произведения был сложен и неоднозначен.

Выявлению нравственной позиции автора способствовала предусмотренная в его комедии ассоциативная связь изображенных событий с трагедией Шекспира «Король Лир». Эта ассоциация возникала у современников. Попытки некоторых критиков видеть в фигуре Большова — «купеческого короля Лира» — черты высокого трагизма и утверждать, что писатель симпатизирует ему, встретили решительное сопротивление Добролюбова, для которого Большов — самодур, и в своем горе остающийся самодуром, личностью опасной и вредной для общества. Последовательно отрицательное отношение Добролюбова к Большову, исключающее всякое сочувствие этому герою, объяснялось главным образом тем, что критик остро ощущал связь домашней тирании с политической и зависимость несоблюдения закона в частном предпринимательстве от отсутствия законности в обществе в целом. «Купеческий король Лир» его интересовал более всего как воплощение тех общественных явлений, которые порождают и поддерживают безгласность общества, бесправие народа, застой в экономическом и политическом развитии страны.[5]

Образ Большова в пьесе Островского безусловно трактуется в комедийном, обличительном плане. Однако страдания этого героя, неспособного до конца понять преступность и неразумность своих поступков, субъективно глубоко драматичны. Предательство Подхалюзина и дочери, потеря капитала приносят Большову величайшее разочарование идейного порядка, смутное ощущение краха вековых устоев и принципов и поражают его, как конец света.

Падение крепостного права, развитие буржуазных отношений предчувствуется в развязке комедии. Этот исторический аспект действия «укрепляет» фигуру Большова, страдания же его вызывают отклик в душе писателя и зрителя не потому, чтобы герой по своим нравственным качествам не заслуживал возмездия, а потому, что формально правый Подхалюзин попирает не только узкое, искаженное представление Большова о семейных отношениях и правах родителей, но и все чувства и принципы, кроме принципа «оправдания» денежного документа. Нарушая принцип

---

[5] См.: *Емельянов Б.* Островский и Добролюбов. — В кн.: А. Н. Островский. Статьи и материалы. М., 1962, с. 68—115.

доверия, он (выученик того же Большова, считавшего, что принцип доверия существует только в семье) именно в силу антиобщественной своей установки становится хозяином положения в современном обществе.

Первая комедия Островского задолго до падения крепостного права показала неизбежность развития буржуазных отношений, историческую и социальную значительность процессов, происходивших в купеческой среде.

Многие пьесы драматурга, последовавшие за его первой комедией, явились новыми художественными открытиями, а их постановки стали этапами в жизни русской сцены. Сохраняя единство художественных устремлений и проблематики, Островский почти в каждом крупном своем произведении открывал непроторенные пути, являлся как бы новым и «спорным» автором.

«Бедная невеста» (1852) резко отличалась от первой комедии («Свои люди...») по своему стилю, по типам и ситуациям, по драматургическому построению. «Бедная невеста» уступала первой комедии в стройности композиции, глубине и исторической значимости поставленных проблем, остроте и простоте конфликтов, однако она была пронизана идеями и страстями эпохи и производила сильное впечатление на людей 50-х гг. Страдания девушки, для которой брак по расчету — единственная возможная «карьера», и драматические переживания «маленького человека», которому общество отказывает в праве любить, тирания среды и стремление личности к счастью, не находящее себе удовлетворения, — эти и многие другие коллизии, волновавшие зрителей, нашли свое отражение в пьесе. Если в комедии «Свои люди — сочтемся!» Островский во многом предвосхищал проблематику повествовательных жанров и открывал дорогу их развитию, в «Бедной невесте» он скорее шел за романистами и авторами повестей, экспериментируя в поисках драматургической структуры, дающей возможность выразить содержание, разработкой которого активно была занята повествовательная литература. В комедии заметны отклики на роман Лермонтова «Герой нашего времени», попытки выявить свое отношение к некоторым из поставленных в нем вопросов. Один из центральных героев носит характерную фамилию — Мерич. Современная Островскому критика отметила, что этот герой подражает Печорину и претендует на демонизм. Драматург раскрывает пошлость Мерича, недостойного стать рядом не только с Печориным, но даже с Грушницким по скудости его духовного мира.

Действие «Бедной невесты» развертывается в смешанном кругу небогатых чиновников, обедневших дворян и разночинцев, и «демонизм» Мерича, его склонность развлекаться, «разбивая сердца» девушек, мечтавших о любви и браке, получает социальное определение: богатый юноша, «хороший жених», обманывая красивую бесприданницу, осуществляет веками утвердившееся в обществе право барина «с молодицами пригожими шутки воль-

ные шутить» (Некрасов). Через несколько лет в пьесе «Воспитанница», носившей первоначально выразительное название «Кошке игрушки, мышке слезки», Островский показал такого рода интригу-развлечение в ее исторически «исходном» виде, как «барскую любовь» — порождение крепостнического быта (сравни мудрость, высказанную устами крепостной девушки в «Горе от ума»: «Минуй нас пуще всех печалей И барский гнев и барская любовь!»). В конце XIX в. в романе «Воскресение» Л. Толстой снова вернется к этой ситуации как завязке событий, оценивая которые он поставит важнейшие социальные, этические и политические вопросы.

Своеобразно откликнулся Островский и на проблемы, популярность которых связывали с влиянием Жорж Санд на умы русских читателей 40—50-х гг. Героиня «Бедной невесты» — простая девушка, жаждущая скромного счастья, но на ее идеалах лежит отсвет жоржсандизма. Она склонна рассуждать, задумываться над общими вопросами и уверена, что все в жизни женщины разрешается через осуществление одного главного стремления — любить и быть любимой. Многие критики находили, что героиня Островского слишком много «теоретизирует». Вместе с тем драматург «низводит» с высот идеализации, характерных для романов Жорж Санд и ее последователей, свою стремящуюся к счастью и личной свободе женщину. Она представлена как московская барышня из среднечиновничьего круга, юная романтическая мечтательница, эгоистичная в своей жажде любви, беспомощная в оценке людей и не умеющая отличить подлинное чувство от пошлого волокитства.

В «Бедной невесте» ходовые понятия мещанской среды о благополучии и счастье сталкиваются с любовью в различных ее проявлениях, но и сама любовь выступает не в своем абсолютном и идеальном выражении, а в облике времени, социальной среды, конкретной реальности человеческих отношений. Бесприданница Марья Андреевна, страдающая от материальной нужды, которая с роковой необходимостью толкает ее на отказ от чувства, на примирение с судьбой домашней рабы, испытывает жестокие удары со стороны людей, любящих ее. Мать фактически продает ее, чтобы выиграть процесс в суде; преданный семье, чтущий ее покойного отца и любящий Машу, как родную, чиновник Добротворский находит ей «хорошего жениха» — влиятельного чиновника, грубого, тупого, невежественного, нажившего злоупотреблениями капитал; Мерич, который играет в страстное чувство, цинично развлекается «интрижкой» с молодой девушкой; влюбленный в нее Милашин настолько увлечен борьбой за свои права на сердце девушки, соперничеством с Меричем, что ни на минуту не задумывается над тем, как эта борьба отзывается на бедной невесте, что должна чувствовать она. Единственный человек, искренно и глубоко любящий Машу, — опустившийся в мещанской среде и задавленный ею, но добрый, умный и образованный

Хорьков — не привлекает внимания героини, между ними стоит стена отчуждения, и Маша наносит ему такую же рану, какую ей наносят окружающие. Так из сплетения четырех интриг, четырех драматургических линий (Маша и Мерич, Маша и Хорьков, Маша и Милашин, Маша и жених — Беневоленский) складывается сложная структура этой пьесы, во многом близкая структуре романа, состоящего из сплетения сюжетных линий. В конце пьесы в двух кратких явлениях возникает новая драматическая линия, представляемая новым, эпизодическим лицом — Дуней, мещанской девушкой, бывшей в течение нескольких лет невенчанной женой Беневоленского и оставленной им ради брака с «образованной» барышней. Любящая Беневоленского Дуня способна пожалеть Машу, понять ее и сурово сказать торжествующему жениху: «Только сумеешь ли ты с этакой женой жить? Ты смотри, не загуби чужого веку даром. Грех тебе будет <...> Это ведь не со мной: жили, жили, да и был таков» (1, 217).

Эта «маленькая трагедия» из мещанской жизни обратила на себя внимание читателей, зрителей и критиков. В ней был изображен сильный женский народный характер; драматизм женской судьбы раскрывался совершенно по-новому, в стиле, своей простотой и реальностью противостоящем романтически приподнятому, экспансивному стилю Жорж Санд. В эпизоде, героиней которого является Дуня, особенно ощутимо самобытное понимание трагизма, присущее Островскому.

Однако и помимо этой «интермедии» «Бедная невеста» начинала совершенно новую линию в русской драматургии. Именно в этой, во многом еще не вполне зрелой пьесе (просчеты автора были отмечены в критических статьях Тургенева и других авторов) были «заявлены» разрабатывавшиеся затем Островским в ряде произведений — вплоть до позднего его шедевра «Бесприданница» — проблемы современной любви в ее сложных взаимодействиях с материальными интересами, поработившими людей. Можно только удивляться творческой смелости молодого драматурга, его дерзанию в искусстве. Не поставив еще ни одной пьесы на сцене, но написав до «Бедной невесты» комедию, признанную высшими литературными авторитетами за образцовую, он совершенно отходит от ее проблематики и стиля и создает уступающий первому своему произведению по совершенству, но новый по типу образец современной драмы.

3

В конце 40-х—начале 50-х гг. Островский сблизился с кругом молодых литераторов (Т. И. Филиппов, Е. Н. Эдельсон, Б. Н. Алмазов, А. А. Григорьев), взгляды которых вскоре приняли славянофильское направление. Островский и его друзья сотрудничали в журнале «Москвитянин», консервативных убеждений ре-

дактора которого, М. П. Погодина, они не разделяли. Попытка так называемой «молодой редакции» «Москвитянина» изменить направление журнала не удалась; более того, материальная зависимость и Островского, и других сотрудников «Москвитянина» от редактора возрастала и становилась подчас невыносимой.[6] Для Островского дело осложнялось также и тем, что влиятельный Погодин содействовал опубликованию его первой комедии и мог в какой-то мере упрочить положение автора пьесы, подвергшейся официальному осуждению.

Известный поворот Островского в начале 50-х гг. в сторону славянофильских идей не означал сближения с Погодиным. Усиленный интерес к фольклору, к традиционным формам народного быта, идеализация патриархальной семьи — черты, ощутимые в произведениях Островского «москвитянинского» периода, — не имеют ничего общего с официозно-монархическими убеждениями Погодина.

Говоря о сдвиге, происшедшем в мировоззрении Островского в начале 50-х гг., обычно цитируют письмо его к Погодину от 30 сентября 1853 г., в котором писатель сообщал своему корреспонденту, что не хочет более хлопотать о первой комедии, потому что не желает «нажить <...> неудовольствия», признавал, что взгляд на жизнь, выраженный в этой пьесе, теперь представляется ему «молодым и слишком жестким», ибо «пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует», утверждал, что направление его «начинает изменяться» и теперь он соединяет в своих произведениях «высокое с комическим». Образцом пьесы, написанной в новом духе, он сам считает «Не в свои сани не садись» (см. 14, 39). Интерпретируя это письмо, исследователи, как правило, не учитывают, что оно было написано после запрещения постановки первой комедии Островского и больших неприятностей, которыми сопровождалось для автора это запрещение (вплоть до назначения за ним полицейского надзора), и содержало две очень важные просьбы, обращенные к редактору «Москвитянина»: Островский просил Погодина похлопотать через Петербург о том, чтобы ему предоставили место — службу при Московском театре, который подчинялся Министерству двора, и ходатайствовать о разрешении постановки на московской сцене новой его комедии «Не в свои сани не садись».

---

[6] Об идейных позициях отдельных членов кружка «молодой редакции» «Москвитянина» и их взаимоотношениях с Погодиным см.: *Венгеров С. А.* Молодая редакция «Москвитянина». Из истории русской журналистики. — Вест. Европы, 1886, № 2, с. 581—612; *Бочкарев В. А.* К истории молодой редакции «Москвитянина». — Учен. зап. Куйбышев. пед. ин-та, 1942, вып. 6, с. 180—191; *Дементьев А. Г.* Очерки по истории русской журналистики 1840—1850 гг. М.—Л., 1951, с. 221—240; *Егоров Б. Ф.* 1) Очерки по истории русской литературной критики середины XIX в. Л., 1973, с. 27—35; 2) А. Н. Островский и «молодая редакция» «Москвитянина». — В кн.: А. Н. Островский и русская литература. Кострома, 1974, с. 21—27; *Лакшин В.* А. Н. Островский. М., 1976, с. 132—179.

Излагая эти просьбы, Островский давал Погодину, таким образом, заверения в своей благонадежности.

Произведения, написанные Островским между 1853 и 1855 гг., действительно отличаются от предыдущих. Но и «Бедная невеста» резко отличалась от первой комедии. Вместе с тем пьеса «Не в свои сани не садись» (1853) продолжала во многом начатое в «Бедной невесте». Она рисовала трагические последствия рутинных отношений, господствующих в обществе, разделенном на враждующие, чуждые друг другу социальные кланы. Попрание личности простых, доверчивых, честных людей, поругание самоотверженного, глубокого чувства чистой души — вот чем оборачивается в пьесе традиционное презрение барина к народу. В пьесе «Бедность не порок» (1854) вновь во всей яркости и характерности возникало изображение самодурства — явления, открытого, хотя еще не названного по имени, в комедии «Свои люди...», и ставилась проблема соотношения исторического прогресса и традиций национального быта. Вместе с тем художественные средства, при помощи которых писатель выражал свое отношение к этим общественным вопросам, заметно изменились. Островский разрабатывал все новые и новые формы драматического действия, открывая путь для обогащения стиля реалистического спектакля.

Пьесы Островского 1853—1854 гг. еще более откровенно, чем его первые произведения, были ориентированы на демократического зрителя. Их содержание сохраняло серьезность, развитие проблематики в творчестве драматурга было органично, но театральность, народная площадная праздничность таких пьес, как «Бедность не порок» и «Не так живи, как хочется» (1854), противостояла будничной скромности и реальности «Банкрота» и «Бедной невесты». Островский как бы «возвращал» драму на площадь, превращая ее в «увеселение народное». Драматическое действо, разыгрывавшееся на сцене в новых его пьесах, сближалось с жизнью зрителя иначе, чем в первых его произведениях, рисовавших суровые картины ежедневной жизни. Праздничная пышность театрального представления как бы продолжала народное святочное или масленичное гулянье с его вековыми обычаями и традициями. И это буйство веселья драматург делает средством постановки больших социальных и этических вопросов.

В пьесе «Бедность не порок» ощутима тенденция идеализации старых традиций семьи и быта. Однако изображение патриархальных отношений в этой комедии сложно и неоднозначно. Старое в ней трактуется и как проявление вечных, непреходящих форм жизни в современности, и как воплощение силы косной инертности, «стреноживающей» человека. Новое — как выражение закономерного процесса развития, без которого немыслима жизнь, и как комическое «подражание моде», поверхностное усвоение внешних сторон культуры чужой социальной среды, чужих обычаев. Все эти разнородные проявления стабильности и

подвижности жизни сосуществуют, борются и взаимодействуют в пьесе. Динамика их соотношений составляет основу драматического движения в ней. Его фоном является старинное обрядовое праздничное гулянье, своего рода фольклорное действо, которое разыгрывается на святках целым народом, условно отбрасывающим «обязательные» в современом обществе отношения, для того чтобы принять участие в традиционной игре. Посещение богатого дома толпой ряженых, в которой нельзя отличить знакомого от чужого, бедного от знатного и власть имущего, — один из «актов» старинной самодеятельной игры-комедии, в основе которой лежат народные идеально-утопические представления. «В карнавальном мире отменена всякая иерархия. Все сословия и возрасты здесь равны», — справедливо утверждает М. М. Бахтин.[7]

Это свойство народно-карнавальных праздников вполне выражается в том изображении святочного веселья, которое дано в комедии «Бедность не порок». Когда герой комедии, богатый купец Гордей Торцов, игнорирует условность «игры» и обращается с ряжеными так, как он привык обращаться с простыми людьми в будни, то это не только нарушение традиций, но и оскорбление этического идеала, породившего самую традицию. Получается, что Гордей, объявляющий себя сторонником новизны и отказывающийся признавать архаический обряд, оскорбляет те силы, которые постоянно участвуют в обновлении общества. Оскорбляя эти силы, он опирается в равной мере на исторически новое явление — рост значения капитала в обществе — и на старую домостроевскую традицию безотчетной власти старших, в особенности же «владыки» семьи — отца — над остальными домочадцами.

Если в системе семейно-социальной коллизии пьесы Гордей Торцов обличается как самодур, для которого бедность — порок и который считает своим правом помыкать зависимым человеком, женой, дочерью, приказчиком, то в концепции народного действа он — гордец, который, разогнав ряженых, сам выступает в маске своего порока и становится участником народной святочной комедии. В двойственный смысловой и стилистический ряд включен и другой герой комедии — Любим Торцов.

В плане социальной проблематики пьесы он — разорившийся, порвавший с купеческим сословием бедняк, который обретает в своем падении новый для него дар самостоятельной критической мысли. Но в ряду масок праздничного святочного вечера он, антипод своего брата, «безобразник», который в обычной, «будничной» жизни рассматривался как «позор семьи», предстает как хозяин положения, его «глупость» оборачивается мудростью, простота — проницательностью, болтливость — занятным балагур-

---

[7] *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 272.

ством, и самое пьянство из позорной слабости превращается в знак особой, широкой, неуемной натуры, воплотившей в себе буйство жизни. Восклицание этого героя — «Шире дорогу — Любим Торцов идет!», — с энтузиазмом подхваченное театральной публикой, для которой постановка комедии была триумфом национальной драматургии, выражало социальную идею нравственного превосходства бедного, но внутренне независимого человека над самодуром. Вместе с тем оно не противоречило традиционно фольклорному стереотипу поведения святочного героя — балагура. Казалось, что с праздничной улицы пришел на театральные подмостки этот озорной, щедрый на традиционные шутки персонаж и что он вновь удалится на улицы охваченного весельем праздничного города.

В «Не так живи, как хочется» образ масленичного веселья становится центральным. Обстановка народного праздника и мир обрядовых игр в «Бедности не порок» способствовали разрешению социальной коллизии вопреки будничной рутине отношений; в «Не так живи, как хочется» масленица, атмосфера праздника, его обычаи, истоки которых кроются в глубокой древности, в дохристианских культах, завязывают драму. Действие в ней отнесено в прошлое, в XVIII век, когда тот уклад, который многие современники драматурга считали исконным, извечным для Руси, был еще новизной, не вполне утвердившимся порядком.[8]

Борьба этого уклада с более архаичным, древним, наполовину разрушенным и превратившимся в праздничную карнавальную игру строем понятий и отношений, внутреннее противоречие в системе религиозно-этических представлений народа, «спор» между аскетическим, суровым идеалом отречения, подчинения авторитету и догме и «практическим», семейно-хозяйственным принципом, предполагающим терпимость, составляют основу драматических коллизий пьесы.

Если в «Бедности не порок» традиции народно-карнавального поведения героев выступают как гуманные, выражающие идеалы равенства и взаимной поддержки людей, то в «Не так живи, как хочется» культура карнавала масленицы рисуется с большой степенью исторической конкретности. В «Не так живи, как хочется» писатель раскрывает и жизнеутверждающие, радостные черты выраженного в ней древнего мироощущения, и черты архаической суровости, жестокости, преобладание простых и откровенных страстей над более тонкой и сложной духовной культурой, соответствующей позже сложившемуся этическому идеалу.

---

[8] «Домострой» сложился как свод правил, регламентировавших обязанности русского человека в отношении религии, церкви, светской власти и семьи в первой половине XVI в., позже был переработан и отчасти пополнен Сильвестром. А. С. Орлов констатировал, что уклад жизни, возведенный «Домостроем» в норму, «дожил до замоскворецкой эпопеи А. Н. Островского» (*Орлов А. С.* Древняя русская литература XI—XVI вв. М.—Л., 1937, с. 347).

«Отпадение» Петра от патриархальной семейной добродетели совершается под влиянием торжества языческих начал, неразлучных с масленичным весельем. Это предопределяет и характер развязки, которая казалась многим современникам неправдоподобной, фантастичной и дидактичной.

На самом же деле, подобно тому как масленичная Москва, охваченная кружением масок — «харь», мельканием украшенных троек, пирами и пьяным разгулом, «закружила» Петра, «увлекла» его из дома, заставила забыть о семейном долге, так конец шумного праздника, утренний благовест, согласно легендарной традиции, разрешающий заклятия и уничтожающий власть нечистой силы (здесь важна не религиозная функция благовеста, а отмеченное им «наступление нового срока»), возвращает героя к «правильному» будничному состоянию.

Таким образом, народно-фантастический элемент сопутствовал в пьесе изображению исторической изменчивости нравственных понятий. Коллизии быта XVIII в. «предваряли», с одной стороны, современные социально-бытовые конфликты, родословная которых как бы устанавливается в пьесе; с другой же стороны, за далью исторического прошлого открывалась иная даль — древнейших общественных и семейных отношений, дохристианских этических представлений.

Дидактическая тенденция сочетается в пьесе с изображением исторического движения нравственных понятий, с восприятием духовной жизни народа как вечно живого, творческого явления. Этот историзм подхода Островского к этической природе человека и к вытекающим из нее задачам просвещающего, активно воздействующего на зрителя искусства драмы делал его сторонником и защитником молодых сил общества, чутким наблюдателем вновь нарождающихся потребностей и стремлений. В конечном счете историзм мировоззрения писателя предопределил его расхождение со славянофильски настроенными друзьями, делавшими ставку на сохранение и возрождение исконных устоев народных нравов, и облегчил его сближение с «Современником».

Первая небольшая комедия, в которой сказался этот перелом в творчестве Островского, — «В чужом пиру похмелье» (1856). Основой драматического конфликта в этой комедии становится противостояние двух общественных сил, соответствующих двум тенденциям развития общества: просвещения, представленного реальными его носителями — тружениками, бедными интеллигентами, и развития чисто экономико-социального, лишенного, однако, культурного и духовного, нравственного содержания, носителями которого являются богачи-самодуры. Тема враждебного противостояния буржуазных нравов и идеалов просвещения, намеченная в комедии «Бедность не порок» как моралистическая, в пьесе «В чужом пиру похмелье» приобрела социально обличительное, патетическое звучание. Именно такая трактовка этой темы проходит затем через многие пьесы Островского, но нигде

она в такой мере не определяет собою самую драматургическую структуру, как в небольшой, но «переломной» комедии «В чужом пиру похмелье». Впоследствии это «противостояние» выразится в «Грозе» в монологе Кулигина о жестоких нравах города Калинова, в споре его с Диким об общественном благе, достоинстве человека и громоотводе, в заключающих драму словах этого героя, призывающих к милосердию. Гордое сознание своего места в этой борьбе скажется в речах русского актера Несчастливцева, разящего бесчеловечность барско-купеческого общества («Лес», 1871), получит развитие и обоснование в рассуждениях молодого, честного и толкового бухгалтера Платона Зыбкина («Правда — хорошо, а счастье — лучше», 1876), в монологе студента-просветителя Мелузова («Таланты и поклонники», 1882). В этой последней из перечисленных пьес главной темой станет одна из поставленных в комедии «В чужом пиру...» (а до того — лишь в ранних очерках Островского) проблем — мысль о порабощении культуры капиталом, о претензиях темного царства на меценатство, претензиях, за которыми стоит стремление грубой силы самодуров диктовать свои требования мыслящим и творческим людям, добиваться их полного подчинения власти хозяев общества.

Замеченные Островским и ставшие предметом художественного осмысления в его творчестве явления действительности изображались им и в старой, исходной, иногда исторически уже изжитой форме, и в их современном, видоизмененном обличье. Писатель рисовал косные формы современного социального бытия и чутко отмечал проявления новизны в жизни общества. Так, в комедии «Бедность не порок» самодур пытается отбросить свои крестьянские, унаследованные от «тятеньки-мужика» привычки: скромность быта, прямоту выражения чувств, подобную той, которая была свойственна Большову в «Свои люди — сочтемся!»; он выражает свое мнение об образовании и навязывает его окружающим. В пьесе «В чужом пиру похмелье», впервые определив своего героя термином «самодур», Островский сталкивает Тита Титыча Брускова (образ этот стал символом самодурства) с просвещением как неодолимой потребностью общества, выражением будущего страны. Просвещение, которое воплощено для Брускова в конкретных лицах — бедном чудоковатом учителе Иванове и его образованной дочери-бесприданнице, — отнимает у богатого купца, как ему кажется, сына. Все симпатии Андрея — живого, любознательного, но забитого и замороченного диким семейным укладом молодого человека — на стороне этих непрактичных, далеких от всего, к чему он привык, людей.

Тит Титыч Брусков, стихийно, но твердо сознающий силу своего капитала и свято верящий в свою непререкаемую власть над домашними, приказчиками, слугами и, в конечном счете, над всеми зависимыми от него бедняками, с удивлением обнаруживает, что Иванова нельзя купить и даже запугать, что интеллигентность его — общественная сила. И он вынужден впервые за-

думаться над тем, что может дать мужество и чувство личного достоинства человеку, не имеющему денег, чина, живущего трудом.

Проблема эволюции самодурства как общественного явления ставится в ряде пьес Островского, и самодуры станут в его пьесах через двадцать лет миллионерами, едущими на Парижскую промышленную выставку, благообразными негоциантами, слушающими Патти и собирающими подлинники картин (вероятно, передвижников или импрессионистов), — ведь это уже «сыновья» Тита Титыча Брускова, такие как Андрей Брусков. Однако даже лучшие из них остаются носителями грубой силы денег, все подчиняющей себе и развращающей. Они скупают, подобно волевому и обаятельному Великатову, бенефисы актрис вместе с «хозяйками» бенефисов, так как актриса не может без поддержки богатого «покровителя» противостоять произволу мелких хищников и эксплуататоров, захвативших в свои руки провинциальную сцену («Таланты и поклонники»); они, подобно солидному промышленнику Фролу Федулычу Прибыткову, не вмешиваются в интриги ростовщиков и московских деловых сплетниц, но охотно пожинают плоды этих интриг, услужливо им преподнесенные в благодарность за покровительство, денежную мзду или из добровольного холопства («Последняя жертва», 1877). От пьесы к пьесе Островского зритель с героями драматурга вплотную подошел к Лопахину Чехова — купцу с тонкими пальцами артиста и деликатной, неудовлетворенной душой, мечтающему, однако, о доходных дачах как о начале «новой жизни». Лопахин самодурно, в угаре радости от покупки барского имения, где дед его был крепостным, требует, чтобы музыка играла «отчетливо»: «Пускай всё, как я желаю!» — кричит он, потрясенный сознанием силы своего капитала.

Восприятие и изображение каждого общественного явления как результата исторического развития, сказавшееся в художественном осмыслении Островским самодурства, отразилось и на его подходе к проблеме бюрократии. В эпоху подготовки и проведения реформ казалось, что от того, насколько основательно и бескомпромиссно будет сломана николаевская бюрократическая машина, зависит дальнейший путь развития страны. Издания Герцена — «Колокол» и другие, — вскрывавшие темные дела бюрократии, мрачные политические «тайны» николаевской администрации, произведения бесстрашного публициста-сатирика Салтыкова-Щедрина, а затем очерки «бывалых людей», знатоков бюрократического быта вроде Мельникова-Печерского поразили русское общество своими разоблачениями. Такого рода повести, рассказы, очерковые циклы имели сенсационный успех, затмивший популярность всех других произведений литературы. Огромным успехом пользовались и обличительные пьесы. Островский один из первых откликнулся на этот интерес русской публики, создав свою комедию «Доходное место», очень мало похожую на

тенденциозно-либеральные пьесы о чиновниках. Драматургическая концепция комедии «Доходное место» развивает некоторые идеи пьес «Бедность не порок» и в особенности «В чужом пиру похмелье».

Композиционная структура пьесы зиждется на противостоянии двух лагерей: носителей кастового эгоизма, социальной исключительности, выдающих себя за защитников традиций и нравственных норм, выработанных и утвержденных вековым опытом народа, с одной стороны, и с другой — «экспериментаторов», стихийно, по велению сердца и требованию бескорыстного разума взявших на себя риск выражения общественных потребностей, которые они ощущают как своего рода нравственный императив. Герои Островского не идеологи. Даже наиболее интеллектуальные из них, к которым принадлежит герой «Доходного места» Жадов, решают ближайшие жизненные задачи, лишь в процессе своей практической деятельности «наталкиваясь» на общие закономерности действительности, «ушибаясь», страдая от их проявлений и приходя к первым серьезным обобщениям.

Жадов мнит себя теоретиком и связывает свои новые этические принципы с движением мировой философской мысли, с прогрессом нравственных понятий. С гордостью он говорит, что не сам выдумал новые правила морали, а слыхал о них на лекциях передовых профессоров, вычитал в «лучших литературных произведениях наших и иностранных» (2, 97), но именно эта отвлеченность делает его убеждения наивными и нежизненными. Настоящие убеждения Жадов обретает только тогда, когда, пройдя через реальные испытания, он на новом уровне опыта обращается к этим этическим концепциям в поисках ответов на трагические вопросы, поставленные перед ним жизнью. «Какой я человек! Я ребенок, я об жизни не имею никакого понятия. Все это ново для меня <...> Мне тяжело! Не знаю, вынесу ли я! Кругом разврат, сил мало! Зачем же нас учили!» — в отчаянии восклицает Жадов, столкнувшись с тем, что «общественные пороки крепки», что борьба с косностью и социальным эгоизмом не только трудна, но и пагубна (2, 81).

Каждая среда творит свои бытовые формы, свои идеалы, соответствующие ее социальным интересам и исторической функции, и в этом смысле люди не свободны в своих действиях. Но социальная и историческая обусловленность поступков не только отдельных людей, но и целой среды не делает эти поступки или целые системы поведения безразличными относительно нравственной оценки, «неподсудными» нравственному суду. Исторический прогресс Островский видел прежде всего в том, что, отказываясь от старых форм жизни, человечество делается нравственнее. Молодые герои его произведений, даже в тех случаях, когда они совершают поступки, которые с точки зрения традиционной морали могут расцениваться как преступление или грех, по существу нравственнее, честнее и чище, чем упрекающие их хранители «усто-

явшихся понятий». Так дело обстоит не только в «Воспитаннице» (1859), «Грозе», «Лесе», но и в так называемых «славянофильских» пьесах, где неопытные, неискушенные и ошибающиеся молодые герои и героини учат нередко своих отцов терпимости, милосердию, заставляют их впервые задуматься об относительности их непререкаемых принципов.

Просветительная установка, вера в значение движения идей, во влияние умственного развития на состояние общества сочеталась у Островского с признанием значения стихийного чувства, выражающего объективные тенденции исторического прогресса. Отсюда — «детскость», непосредственность, эмоциональность молодых «бунтующих» героев Островского. Отсюда и другая их особенность — внеидеологический, бытовой подход к идеологическим по сути дела проблемам. Этой детской непосредственности лишены в пьесах Островского молодые хищники, которые цинично приспосабливаются к неправде современных отношений. Рядом с Жадовым, для которого счастье неотделимо от нравственной чистоты, стоит карьерист Белогубов — безграмотный, жадный до материальных благ; его желание превратить государственную службу в средство наживы и личного преуспеяния встречает сочувствие и поддержку у тех, кто стоит на высших ступенях государственной администрации, тогда как стремление Жадова честно трудиться и довольствоваться скромным вознаграждением без обращения к «негласным» источникам доходов воспринимается как вольнодумство, ниспровержение основ.

Во время работы над «Доходным местом», где впервые явление самодурства было поставлено в непосредственную связь с политическими проблемами современности, Островский задумал цикл пьес «Ночи на Волге», в котором народно-поэтические образы и историческая тематика должны были стать центральными.

Интерес к историческим проблемам бытия народа, к выявлению корней современных социальных явлений не только не иссяк в эти годы у Островского, но приобрел явные и осознанные формы. Уже в 1855 г. он приступает к работе над драмой о Минине, в 1860 г. работает над «Воеводой».

Комедия «Воевода», рисующая русскую жизнь XVII столетия, представляла своеобразное дополнение к «Доходному месту» и другим пьесам Островского, обличающим бюрократию. От уверенности героев «Доходного места» Юсова, Вышневского, Белогубова в том, что государственная служба — источник дохода и что должность чиновника дает им право облагать данью население, от их убежденности в том, что их личное благополучие означает благополучие государства, а попытка сопротивляться их засилью и самоуправству — посягательство на святая святых, прямая нить тянется к нравам правителей той отдаленной эпохи, когда воеводу посылали в город «на кормление». Мздоимец и насильник Нечай Шалыгин из «Воеводы» оказывается пращуром современных казнокрадов и взяточников. Таким образом, ставя

перед зрителями проблему коррупции государственного аппарата, драматург не толкал их на путь простого и поверхностного ее решения. Злоупотребления и беззакония трактовались в его произведениях не как порождение последнего царствования, недостатки которого могут быть устранены реформами нового царя, — они выступали в его пьесах как последствие длинной цепи исторических обстоятельств, борьба с которыми имеет также свою историческую традицию. В качестве героя, воплощающего эту традицию, в «Воеводе» изображен легендарный разбойник Худояр, который

...народ не грабил
И рук не кровянил; а на богатых
Кладет оброк, служилых да подьячих
Не жалует и нас, дворян поместных,
Пугает крепко...

(4, 70)

Этот народный герой в драме идентифицируется с беглым посадским, скрывающимся от притеснений воеводы и объединившим вокруг себя обиженных и недовольных.

Многозначно окончание пьесы — победа жителей волжского города, сумевших «свалить» воеводу, влечет за собой приезд нового воеводы, появление которого ознаменовано сбором с посадских «поминок», чтобы «почествовать» вновь прибывшего. Диалог двух народных хоров о воеводах свидетельствует о том, что, избавившись от Шалыгина, горожане не «избыли» беды:

Старые посадские

Ну, старый плох, каков-то новый будет.

Молодые посадские

Да, надо быть, такой же, коль не хуже.

(4, 155)

Последняя реплика Дубровина, отвечающего на вопрос о том, останется ли он в посаде, признанием, что если новый воевода будет «теснить народ», то он опять покинет город и вернется в леса, открывает эпическую перспективу исторической борьбы земщины с бюрократическими хищниками.

Если «Воевода», написанный в 1864 г., по своему содержанию был историческим прологом к событиям, изображенным в «Доходном месте», то пьеса «На всякого мудреца довольно простоты» (1868) по своей исторической концепции была продолжением «Доходного места». Герой сатирической комедии «На всякого мудреца...» — циник, только в тайном дневнике позволяющий себе быть откровенным, — строит бюрократическую карьеру на лицемерии и ренегатстве, на потворстве тупому консерватизму, над которым в душе смеется, на низкопоклонстве и интригах. Такие люди были порождены эпохой, когда реформы сочетались с тяжелыми попятными движениями. Карьеры нередко начинались с демонстрации либерализма, с обличения злоупотреблений,

а завершались приспособленчеством и сотрудничеством с самыми черными силами реакции. Глумов, в прошлом, очевидно, близкий к людям типа Жадова, вопреки собственному разуму и чувству, выраженным в тайном дневнике, становится подручным Мамаева и Крутицкого — наследников Вышневского и Юсова, пособником реакции, ибо реакционный смысл бюрократической деятельности людей типа Мамаева и Крутицкого в начале 60-х гг. обнаружился в полной мере. Политические взгляды чиновников делаются в комедии главным содержанием их характеристики. Исторические изменения Островский замечает и тогда, когда они отражают сложность замедленного движения общества вперед. Характеризуя умонастроения 60-х гг., писатель-демократ Помяловский вложил в уста одного из своих героев следующее остроумное замечание о состоянии идеологии реакции в это время: «Этой старины никогда еще не бывало, она новая старина».[9]

Именно такой рисует Островский «новую старину» эпохи реформ, революционной ситуации и контрнаступления реакционных сил. Наиболее консервативный член «кружка» бюрократов, трактующий о «вреде реформ вообще», — Крутицкий — находит нужным доказывать свою точку зрения, предать ее гласности через печать, публиковать прожекты и записки в журналах. Глумов лицемерно, но по существу основательно указывает ему на «нелогичность» его поведения: утверждая вред всяких нововведений, Крутицкий пишет «прожект» и хочет свои воинственно-архаические мысли выразить новыми словами, т. е. делает «уступку духу времени», который сам же считает «измышлением праздных умов». Действительно, в конфиденциальном разговоре с единомышленником этот архиреакционер признает над собою и другими консерваторами власть новой, исторически сложившейся общественной обстановки: «Прошло время ‹...› Коли хочешь приносить пользу, умей владеть пером», — констатирует он, впрочем, охотно включаясь в гласную дискуссию (5, 119).

Так проявляется политический прогресс в обществе, постоянно испытывающем ледяные веяния притаившейся, но живой и влиятельной реакции, прогресс вынужденный, вырванный у правительственной верхушки неодолимым историческим движением общества, но не опирающийся на здоровые его силы и всегда готовый обратиться вспять. Культурное и нравственное развитие общества, его подлинные выразители и сторонники постоянно находятся под подозрением, и у порога «новых учреждений», которые, как уверенно заявляет весьма влиятельный Крутицкий, «скоро закроются», стоят призраки и залоги полного регресса — суеверия, мракобесие и ретроградство во всем, что касается культуры, науки, искусства. Умных, современных людей, имеющих свое, независимое мнение и неподкупную совесть, на версту не подпускают к «обновляющейся» администрации, и либеральных

---

[9] *Помяловский Н. Г.* Соч. М.—Л., 1951, с. 200.

деятелей в ней представляют люди, «симулирующие» свободомыслие, ни во что не верящие, циничные и заинтересованные только в личном преуспеянии. Этот цинизм, продажность и делают Глумова «нужным человеком» в бюрократическом кругу.

Таков же и Городулин, ничего всерьез не принимающий, кроме комфорта и приятной жизни для себя. Этот влиятельный в новых, пореформенных учреждениях деятель менее всех верит в их значение. Он бо́льший формалист, чем окружающие его староверы. Либеральные речи и принципы для него — форма, условный язык, существующий для облегчения «необходимого» общественного лицемерия и придающий приятную светскую обтекаемость словам, которые могли бы быть «опасными», если бы лживое краснобайство не обесценивало и не дискредитировало их. Таким образом, политическая функция людей типа Городулина, к осуществлению которой привлечен и Глумов, состоит в амортизации вновь возникающих в связи с неодолимым прогрессивным движением общества понятий, в обескровливании самого идейно-нравственного содержания прогресса. Нет ничего удивительного, что Городулина не пугают, что ему даже нравятся резко обличительные фразы Глумова. Ведь чем решительнее и смелее слова, тем легче теряют они свой смысл при не соответствующем им поведении. Не удивительно и то, что «либерал» Глумов — свой человек в кружке бюрократов старого типа.

«На всякого мудреца довольно простоты» — произведение, развивающее важнейшие художественные открытия, сделанные писателем прежде, вместе с тем это комедия совершенно нового типа. Главной проблемой, которую ставит здесь драматург, снова является проблема социального прогресса, его нравственных последствий и исторических форм. Снова, как в пьесах «Свои люди...» и «Бедность не порок», он указывает на опасность прогресса, не сопровождающегося развитием этических представлений и культуры, снова, как в «Доходном месте», рисует историческую неодолимость развития общества, неизбежность разрушения старой административной системы, ее глубокую архаичность, но вместе с тем сложность и мучительность освобождения от нее общества. В отличие от «Доходного места» сатирическая комедия «На всякого мудреца...» лишена героя, непосредственно представляющего молодые силы, заинтересованные в прогрессивном изменении общества. Ни Глумов, ни Городулин фактически не противостоят миру реакционеров-бюрократов. Однако наличие у лицемера Глумова дневника, где он выражет искреннее отвращение и презрение к кругу влиятельных и власть имущих людей, к которым он вынужден пойти на поклон, говорит о том, насколько гнилая ветошь этого мира противоречит современным потребностям, разуму людей.

«На всякого мудреца довольно простоты» — первая открыто политическая комедия Островского. Она несомненно является самой серьезной из попавших на сцену политических комедий по-

реформенной эпохи.[10] В этой пьесе Островский поставил перед русским зрителем вопрос о значении современных административных преобразований, их исторической неполноценности и о нравственном состоянии русского общества в момент ломки феодальных отношений, совершавшейся при правительственном «сдерживании», «замораживании» этого процесса. В ней отразилась вся сложность подхода Островского к дидактической и просветительской миссии театра. В этом отношении комедия «На всякого мудреца...» может быть поставлена в один ряд с драмой «Гроза», представляющей такое же средоточие лирико-психологической линии в творчестве драматурга, как «На всякого мудреца...» — сатирической.

4

Если в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» выражены настроения, вопросы и сомнения, которыми жило русское общество во второй половине 60-х гг., когда характер реформ определился и лучшие люди русского общества пережили не одно серьезное и горькое разочарование, то «Гроза», написанная за несколько лет до того, передает духовный подъем общества в годы, когда в стране сложилась революционная ситуация и казалось, что крепостное право и порожденные им институты будут сметены и вся социальная действительность обновится.[11] Таковы парадоксы художественного творчества: веселая комедия воплощает опасения, разочарования и тревогу, а глубоко трагическая пьеса — оптимистическую веру в будущее. Действие «Грозы» развертывается на берегу Волги, в старинном городе, где, как кажется, веками ничего не меняется и меняться не может, и именно в консервативной патриархальной семье этого города Островский видит проявления неодолимого обновления жизни, ее самоотверженно-бунтарского начала. В «Грозе», как и во многих пьесах Островского, действие «вспыхивает», как взрыв, электрический разряд, возникший между двумя противоположно «заряженными» полюсами, характерами, человеческими натурами. Исторический аспект драматического конфликта, его соотнесенность с проблемой национальных культурных традиций и социального прогресса в «Грозе» выражен особенно сильно.[12] Два «полюса», две противоположные силы народной жизни, между

---

[10] Об отражении в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» актуальных политических обстоятельств эпохи см.: *Лакшин В.* «Мудрецы» Островского в истории и на сцене. — В кн.: Биография книги. М., 1979, с. 224—323.

[11] Специальный анализ драмы «Гроза» и сведения об общественном резонансе, возбужденном этим произведением, см. в кн.: *Ревякин А. И.* «Гроза» А. Н. Островского. М., 1955.

[12] О принципах организации действия в драматургии Островского см.: *Холодов Е.* Мастерство Островского. М., 1963, с. 243—316.

которыми проходят «силовые линии» конфликта в драме, воплощены в молодой купеческой жене Катерине Кабановой и в ее свекрови — Марфе Кабановой, прозванной за свой крутой и суровый нрав «Кабанихой». Кабаниха — убежденная и принципиальная хранительница старины, раз навсегда найденных и установленных норм и правил жизни. Катерина — вечно ищущая, идущая на смелый риск ради живых потребностей своей души, творческая натура.

Не признавая допустимости изменений, развития и даже разнообразия явлений действительности, Кабаниха нетерпима и догматична. Она «узаконивает» привычные формы жизни как вечную норму и считает своим высшим правом карать преступивших в большом или малом законы быта. Являясь убежденной сторонницей неизменности всего уклада жизни, «вечности» общественной и семейной иерархии и ритуальности поведения каждого человека, занимающегося свое место в этой иерархии, Кабанова не признает правомерности индивидуальных различий людей и разнообразия жизни народов. Все, чем отличается жизнь других мест от быта города Калинова, свидетельствует о «неверности»: люди, живущие не так, как калиновцы, должны иметь песьи головы. Центр вселенной — благочестивый город Калинов, центр этого города — дом Кабановых, — так характеризует мир в угоду суровой хозяйке бывалая странница Феклуша. Она же, замечая происходящие в мире изменения, утверждает, что они грозят «умалением» самого времени. Всякое изменение представляется Кабанихе началом греха. Она поборница замкнутой, исключающей общение людей жизни. Смотрят в окна, по ее убеждению, из дурных, греховных побуждений, отъезд в другой город чреват соблазнами и опасностями, потому-то она и читает бесконечные наставления Тихону, который уезжает, и заставляет его требовать от жены, чтобы она в окна не смотрела. Кабанова с сочувствием слушает рассказы о «бесовском» нововведении — «чугунке» и утверждает, что никогда не поехала бы поездом. Утратив непременный атрибут жизни — способность видоизменяться и отмирать, все обычаи и ритуалы, утверждаемые Кабановой, превратились в «вечную», неживую, совершенную в своем роде, но бессодержательную форму.

Катерина же неспособна воспринимать обряд вне его содержания. Религия, родственные отношения, даже прогулка по берегу Волги — все, что в среде калиновцев, и в особенности в доме Кабановых, превратилось во внешне соблюдаемый набор обрядов, для Катерины или полно смысла, или невыносимо.

Из религии она извлекла поэтический экстаз и обостренное чувство нравственной ответственности, но форма церковности ей безразлична. Она молится в саду среди цветов, а в церкви она видит не священника и прихожан, а ангелов в луче света, падающем из купола. Из искусства, древних книг, иконописи, настенной росписи она усвоила образы, виденные ею на миниатю-

рах и иконах: «храмы золотые или сады какие-то необыкновенные <...> и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишут» — все это живет в ее сознании, превращается в сны, и она уже видит не живопись и книгу, а мир, в который переселилась, слышит звуки этого мира, ощущает его запахи. Катерина несет в себе творческое, вечно живое начало, порожденное непреодолимыми потребностями времени, она наследует творческий дух той древней культуры, которую стремится превратить в бессодержательную форму Кабаниха. Катерину на протяжении всего действия сопровождает мотив полета, быстрой езды. Она хочет летать, как птица, и ей снятся сны о полете, она пыталась уплыть по Волге, а в мечтах видит себя мчащейся на тройке. И к Тихону, и к Борису она обращается с просьбой взять ее с собой, увезти.

Однако все это движение, которым Островский окружил и охарактеризовал героиню, имеет одну особенность — отсутствие точно обозначенной цели.

Куда откочевала из косных форм старинного быта, ставшего «темным царством», душа народа? Куда уносит она сокровища энтузиазма, правдоискательства, волшебные образы старинного искусства? На эти вопросы драма не дает ответа. Она только показывает, что народ ищет жизни, соответствующей его нравственным потребностям, что старые отношения его не удовлетворяют, он тронулся с веками закрепленного места и пришел в движение.

В «Грозе» соединились и получили новую жизнь многие важнейшие мотивы творчества драматурга. Противопоставив «горячее сердце» — молодую, отважную и бескомпромиссную в своих требованиях героиню — «косности и онемелости» старшего поколения, писатель шел по пути, началом которого были его ранние очерки и на котором он и после «Грозы» находил новые, бесконечно богатые источники захватывающего, жгучего драматизма и «крупного» комизма. В качестве защитников двух основных принципов (принципа развития и принципа косности) Островский вывел героев разного склада характера. Нередко считают, что «рационализм», рассудочность Кабанихи противопоставлены стихийности, эмоциональности Катерины. Но рядом с рассудительной «охранительницей» Марфой Кабановой Островский поставил ее единомышленника — «безобразного» в своей эмоциональной неуемности Савела Дикого, а выраженную в эмоциональном порыве устремленность в неизведанное, жажду счастья Катерины «дополнил» жаждой познания, мудрым рационализмом Кулигина.

«Спор» Катерины и Кабанихи аккомпанируется спором Кулигина и Дикого, драма рабского положения чувства в мире расчета (постоянная тема Островского — начиная с «Бедной невесты» вплоть до «Бесприданницы» и последней пьесы драматурга «Не от мира сего») здесь сопровождается изображением

трагедии ума в «темном царстве» (тема пьес «Доходное место», «Правда хорошо, а счастье — лучше» и других), трагедия поругания красоты и поэзии — трагедией порабощения науки дикими «меценатами» (ср. «В чужом пиру похмелье»).

Вместе с тем «Гроза» была совершенно новым явлением в русской драматургии, невиданной до того народной драмой, привлекшей к себе внимание общества, выразившей современное его состояние, встревожившей его мыслями о будущем. Именно поэтому Добролюбов посвятил ей специальную большую статью «Луч света в темном царстве».

Неясность дальнейших судеб новых устремлений и современных творческих сил народа, так же как трагическая судьба героини, не понятой и ушедшей из жизни, не снимают оптимистического тона драмы, пронизанной поэзией свободолюбия, воспевающей сильный и цельный характер, ценность непосредственного чувства. Эмоциональное воздействие пьесы было направлено не на осуждение Катерины и не на возбуждение жалости к ней, а на поэтическое возвеличение ее порыва, оправдание его, возведение его в ранг подвига трагической героини. Показывая современную жизнь как распутье, Островский верил в будущее народа, но не мог и не хотел упрощать проблем, стоявших перед его современниками. Он будил мысль, чувство, совесть зрителей, а не усыплял их готовыми простыми решениями.

Драматургия его, вызывая сильный и непосредственный отклик у зрителя, делала подчас не очень развитых и образованных людей, сидящих в зале, участниками коллективного переживания общественных коллизий, общего смеха над социальным пороком, общего гнева и порожденного этими эмоциями размышления. В Застольном слове, сказанном во время торжеств по случаю открытия памятника Пушкину в 1880 г., Островский утверждал: «Первая заслуга великого поэта в том, что через него умнеет все, что может поумнеть. Кроме наслаждения, кроме форм для выражения мыслей и чувств, поэт дает и самые формулы мыслей и чувств. Богатые результаты совершеннейшей умственной лаборатории делаются общим достоянием. Высшая творческая натура влечет и подравнивает к себе всех» (13, 164).

С Островским русский зритель плакал и смеялся, но главное — думал и надеялся. Пьесы его любили и понимали люди разной образованности и подготовленности. Островский служил как бы посредником между великой реалистической литературой России и массовыми ее аудиториями. Видя, как воспринимаются пьесы Островского, писатели могли делать выводы о настроениях и способностях своего читателя.

Упоминания о воздействии пьес Островского на простой народ есть у ряда авторов. Тургенев, Толстой, Гончаров писали Островскому о народности его театра; Лесков, Решетников, Чехов включили в свои произведения суждения мастеровых, рабочих о пьесах Островского, о спектаклях по его пьесам («Где

лучше?» Решетникова, «Расточитель» Лескова, «Моя жизнь» Чехова). Помимо этого драмы и комедии Островского, относительно небольшие, лаконичные, но монументальные по своей проблематике, всегда непосредственно связанной с основным вопросом об историческом пути России, о национальных традициях развития страны и ее будущем, явились художественным горнилом, выковавшим поэтические средства, которые оказались важными для развития повествовательных жанров. Выдающиеся русские художники слова внимательно следили за творчеством драматурга, нередко споря с ним, но чаще учась у него и восхищаясь его мастерством. Прочтя за границей пьесу Островского, Тургенев писал: «А „Воевода" Островского меня привел в умиление. Эдаким славным, вкусным, чистым русским языком никто не писал до него! ‹...› Какая местами пахучая, как наша русская роща летом, поэзия! ‹...› Ах, мастер, мастер этот бородач! Ему и книги в руки ‹...› Сильно он расшевелил во мне литературную жилу!».[13]

---

[13] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 5. М.—Л., 1963, с. 365.

А. В. СУХОВО-КОБЫЛИН

Социальный кризис второй половины 50-х годов до предела обострил противоречия феодального строя. Активизация всех сил общества, гласность политических, идейных и литературных дискуссий этих лет привели к тому, что сталкивались и перекрещивались не только основные, кардинальные для эпохи идейные системы; непопулярные, а подчас и архаические взгляды и убеждения также приходили в соприкосновение с новыми, только еще нарождавшимися воззрениями. На этих пересечениях мнений нередко возникали парадоксальные, но не лишенные глубины и своеобразия теоретические построения, которые наряду с более характерными для времени идеями находили свое отражение в литературе.

Своеобразной, противоречивой и во многих своих проявлениях парадоксальной была идейная позиция выдающегося драматурга XIX в. Александра Васильевича Сухово-Кобылина (1817—1903).

А. В. Сухово-Кобылин был воспитан в традициях аристократического самосознания, и мысль об особом значении дворянской культуры была ему присуща в значительной степени.

Идеи особой политической роли аристократии как социального слоя в 50—60-х гг. переживали свой закат, но именно в эти годы наблюдалось некоторое оживление интереса к проблеме исторических судеб высших слоев дворянства. Рисуя споры представителя уходящей дворянской культуры — Павла Петровича Кирсанова и носителя новых идей материализма, социальной критики и отрицания — демократа Базарова, Тургенев сделал одним из вопросов, вызывающих «сшибку» их мнений, вопрос об аристократизме. Базаров бранит пустого человека «аристократишкой», и возмущенный Кирсанов с гордостью возражает ему, что аристократизм — политический принцип, что этот принцип играл немалую роль в истории и может ее сыграть и впредь. Базаров

дает понять, что русское развитие пойдет путем последовательного отрицания всех устаревших социальных форм и принципов. При этом он понимает, что его оппонент — англоман, ориентирующийся на опыт политического развития Англии.

Уже в 40-х гг. в кружках молодых теоретиков горячо обсуждалась проблема аристократии в свете осмысления исторического пути, пройденного за последнее столетие Англией и Францией. Даже Белинский был готов признать возможность того, что аристократия в России явится силой «контрабалансирующей», уравновешивающей буржуазное «среднее сословие» с присущими ему социально опасными чертами, проявляющимися прежде всего «в владычестве капитала, в его тирании над трудом».[1]

Сухово-Кобылин, близко знавший Герцена и Огарева в пору становления их взглядов и политических симпатий, серьезно изучавший философию, относился все же к вопросу об «аристократическом принципе» не как философствующий демократ, а как аристократ, исполненный сословных предрассудков. Когда его сестра Елизавета (ставшая впоследствии писательницей и печатавшая свои произведения под псевдонимом «Евгения Тур») полюбила известного критика, профессора Московского университета Н. И. Надеждина, Сухово-Кобылин яростно противился этому браку и принял самое активное участие в том, чтобы разлучить влюбленных.[2] С. Т. Аксаков, следивший за этим скандалом в доме Сухово-Кобылиных, засвидетельствовал, что старший сын семейства Александр «напитан лютейшей аристократиею» и «врет изо всех сил».[3] В обстановке своего быта, в семейных отношениях, обращении с крепостными, в светских удовольствиях Сухово-Кобылин проявлял себя как европеизированный феодал. Вместе с тем его привлекали новые формы ведения хозяйства, ему было не чуждо предпринимательство, он организовывал в своих имениях заводы и много ими занимался. Презирая русскую буржуазию, в особенности откупщиков, аристократ Сухово-Кобылин был хозяином нового типа и верил в необходимость прогресса в промышленности и сельском хозяйстве. Так аристократизм и идеализация патриархальных отношений уживались в его сознании с буржуазным подходом к собственности, к имениям, владельцем которых он был.

Противоречивым по своей природе был и его ум. Склонный к математике и философии, любивший точность и ясность мысли, Сухово-Кобылин вместе с тем был наделен могучей фантазией. Увлеченный гегельянец, Сухово-Кобылин пытался создать новую, во многом фантастическую философскую систему, которая должна

---

[1] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 12. М., 1956, с. 451, 452.

[2] О настроениях Сухово-Кобылина в молодые годы см.: *Рудницкий К.* А. В. Сухово-Кобылин. Очерк жизни и творчества. М., 1957, с. 25—30.

[3] Письмо к Н. И. Надеждину от 18 марта 1835 г. (цит. по кн.: *Козмин Н. К.* Николай Иванович Надеждин. Жизнь и литературная деятельность. СПб., 1912, с. 492).

была охватить и объяснить не только историю человечества, но и космос с его закономерностями. Неудовлетворенность нравственными выводами и политическими идеями гегелевской философии выливалась в частые заявления писателя о своем разочаровании в Гегеле, о готовности принять социалистические системы и о необходимости полного обновления философии.

Логичность мышления, склонность к философскому обобщению приводили к тому, что, столкнувшись с несправедливостью и произволом в отношении к себе, Сухово-Кобылин задумался об объективных особенностях современного бюрократического государства, о влиянии чиновничьей круговой поруки, ставшей принципом администрирования, на жизнь общества и о месте отдельных граждан в этой системе. Вместе с тем присущие ему темперамент и поэтическая фантазия побуждали его вести борьбу с социальным злом средствами искусства, создавать не отвлеченную характеристику, а художественный образ государственного аппарата. Он хотел заставить в «опытных условиях» сцены, непосредственно перед лицом беспристрастного суда публики «функционировать» художественную модель государственной машины, показать, как она терзает, убивает и поглощает свои жертвы — бесправных граждан. Писатель ставил перед собою цель придать гласности тайны канцелярий и присутствий, разоблачить бюрократическую «механику».

Сухово-Кобылин, который в силу аристократических предрассудков должен был чувствовать себя членом избранного круга, ради охраны и утверждения прав и привилегий которого существует государство, волею случая стал жертвой бюрократического кривосудия. Он имел случай убедиться, что администрация, при помощи которой государство осуществляет свои функции, составляет самостоятельно действующую силу, клан, болезнетворное образование, которое, плодясь и распространяясь, как раковая опухоль, ведет к перерождению всего общества. Именно так изобразил влияние бюрократии на жизнь страны Сухово-Кобылин в позднем своем памфлете «Квартет».

Несправедливое обвинение в убийстве женщины, которую он любил в течение многих лет, мучительная судейская волокита с вымогательством взяток, угрозой каторги и разорения, полное бессилие перед злоупотреблениями и шантажом — все это глубоко потрясло Сухово-Кобылина.

«Авторство (или творчество) есть способность развить в себе напряженность, переполненность, избыток электричества, заряд; этот заряд превратить в представление или мысль; мысль налить на бумагу <...> и такой общественный акт духа сдать в кассу Человечества», — писал впоследствии Сухово-Кобылин.[4]

Трагические обстоятельства личной жизни создали этот «избыток электричества, заряд», необходимый для творчества, про-

---

[4] Цит. по кн.: *Рудницкий К.* А. В. Сухово-Кобылин, с. 181,

будили общественный темперамент погруженного в светскую жизнь образованного молодого человека. Он испытал разочарование и страдания, которым сопутствовала переоценка всех ценностей. Чем более он был убежден в своей избранности, принадлежности к высшей социальной элите, тем большее впечатление на него произвело открытие, что он и любой другой представитель высшей аристократии, попав в лапы «служителей закона», становится «ничтожеством или частным лицом», ибо перед чиновничьим Ваалом «все равны», «как перед хлопушкой мухи. Что мала — муха, что большая — все единственно».[5]

В драме Л. Н. Толстого «Живой труп» Федя Протасов, принадлежащий по происхождению к высшему дворянскому кругу, по своим взглядам — человек демократически настроенный, а по реальному своему положению — деклассированный, опустившийся в самые низшие слои, на дно общества, бедняк-бродяга, попав под следствие, не может вынести попрание прав личности чиновниками. Он говорит следователю гневные справедливые слова, в которых вместе с обличениями государственного аппарата невольно прорывается обида человека, для которого честь аристократа еще остается весомым понятием: «. . . является негодяй, шантажист, который требует от меня участия в шантаже. Я прогоняю его. Он идет к вам, к борцу за правосудие, к охранителю нравственности. И вы, получая 20 числа по двугривенному за пакость, надеваете мундир и с легким духом куражитесь над ними, над людьми, которых вы мизинца не стоите, которые вас к себе в переднюю не пустят».[6]

Трагической кульминацией в драме Сухово-Кобылина «Дело» является момент, когда Муромский бросает в лицо князю-бюрократу правду о мучениях, которым судейцы подвергают дворянина. Правда, которая у измученной жертвы «хлынула <. . .> изо рта <. . .> вместе с кровью и дыханием», — так определяет герой Сухово-Кобылина свою речь, так квалифицировал и сам писатель свою драму «Дело», считая это произведение местью чиновникам.

Сухово-Кобылин любил и знал театр. В его семье увлечение театром было наследственным, и молодой Сухово-Кобылин стал страстным театралом прежде, чем драматургом. Стремление выразить свои мысли и настроения в форме драматических произведений было для него естественным и органичным. Он активно, творчески воспринимал художественные достижения современного ему театра, подчас резко критиковал пьесы, которые видел на театральных подмостках, и неутомимо искал свой стиль, свой путь в искусстве. Главным в этих поисках было стремление выразить через динамику действия эмоции негодования и ненависти

---

[5] *Сухово-Кобылин А. В.* Трилогия. М., 1955, с. 115. (Ниже ссылки в тексте даются на страницы этого издания).

[6] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., т. 34. М., 1952, с. 93.

к беззаконию, приобщить зрителя к своему жизненному опыту, внушить ему свое отношение к действительности, воздействовать на его чувства, заставить смеяться и плакать, глядя на сцену.

Драматургия Сухово-Кобылина проникнута лиричным, субъективным началом. Ей совершенно чужд эпический элемент, который современники не без основания рассматривали как отличительную особенность драматургии Островского. Именно единство авторской мысли и последовательность выражения им своих чувств объединяют три его пьесы, разнородные по их жанровым особенностям, в драматический цикл — трилогию.

Первая часть трилогии — комедия «Свадьба Кречинского» писалась в 1852—1854 гг. Она обрабатывалась в то время, когда писатель был обвинен в убийстве и подвергался аресту. Однако обличительный пафос в ней еще не достигает силы, проявившейся в последующих пьесах Сухово-Кобылина, обобщающих и осмысляющих пережитую им трагедию, — драме «Дело» (1861) и комедии «Смерть Тарелкина» (1869). В «Свадьбе Кречинского» настроения, порожденные судебным процессом, нашли уже свое выражение, хотя здесь они еще смягчаются юмором и изяществом стиля. Разочарованность писателя в светской жизни, характерная для него в годы, когда обрушившиеся на него несчастья показали ему пустоту и бессердечие высшего дворянского круга, выразилась в комедии в том, что Петербург рисуется в ней как город разврата и хищничества, опасный для простых душ, а попытка приобщиться к высшему свету — как путь, ведущий к гибели.

В сюжете первой комедии Сухово-Кобылина сказалось своеобразие его литературных симпатий и интересов. Зачитываясь «до упаду» Гоголем, Сухово-Кобылин вместе с тем во время пребывания за границей посещал парижские и римские театры, с особенным интересом и восхищением наблюдая игру актеров, следующих народной традиции, создающих образы, овеянные юмором народного балаганного действа, бытовые типы-маски.[7] Как театр современного ежедневного быта привлекали Сухово-Кобылина спектакли по пьесам Скриба. У Скриба и других французских драматургов этого времени Сухово-Кобылин мог встретить мотивы злоключений провинциалов в столице, брачных авантюр, суетной погони за модой, комфортом. Однако эти же мотивы, трактованные в моралистическом и социально-обличительном плане, присутствовали и в комедиях русских авторов конца XVIII—начала XIX в.: Фонвизина, Крылова, Шаховского, Загоскина. Сухово-Кобылин, как никто из драматургов его времени усвоил и переосмыслил традицию старой русской классической комедии. М. С. Щепкин, игравший в огромном количестве русских комедий, прекрасно знавший русскую драматургию и особенно тонко понимавший творчество Гоголя, становится советчиком Сухово-Кобылина, по-

---

[7] См.: *Гроссман Л.* Театр Сухово-Кобылина. М.—Л., 1940, с. 62—68.

буждает его писать. Недаром своего любимого и вместе с тем наиболее близкого к традициям русской классической комедии героя — Муромского — Сухово-Кобылин представлял себе исключительно в интерпретации Щепкина.

Щепкин был не единственным представителем художественной интеллигенции, оказавшим нравственную поддержку Сухово-Кобылину в тяжелый момент его жизни. Разочаровавшись в своих великосветских связях, убежденный, что все покинули его, что он оказался в одиночестве, Сухово-Кобылин приходит к выводу, что только труд, творчество может составить его опору, дать ему внутреннюю независимость и удовлетворенность. На этом пути он сближается со средой писателей и артистов, оказавших доброжелательный прием его комедии, способствовавших ее опубликованию и постановке на сцене. Н. А. Некрасов помещает «Свадьбу Кречинского» в «Современнике» (1856, № 5), и она выходит в свет вместе с рассказом Л. Толстого «Два гусара» и другими талантливыми произведениями писателей-реалистов. Сухово-Кобылин обретает право в борьбе с клеветой и кознями чиновников опереться уже не на свои аристократические привилегии, а на мнение о нем читателей и деятелей культуры: «Странная судьба — в то время как, с одной стороны, пиэса моя мало-по-малу становится в ряд замечательных произведений литературы, возбуждаст всеобщее внимание, подлейшая чернь нашей стороны, бессовестные писаки судебного хлама собираются ордою клеймить мое имя законом охраняемой клеветою», — горестно, но и с гордостью записывает он в своем дневнике.[8]

В драме «Дело» старик Муромский говорит своему приказчику, умному, бывалому крестьянину Ивану Сидорову, что чиновники совсем запугали его, что они засудят, «чести лишат» его и всю его семью. На возражение Ивана Сидорова, что нельзя чести лишить честных людей («При вас ваша честь»), Муромский отвечает: «Ты этого, братец, не понимаешь: честь в свете», — и слышит наставительные слова старого приказчика: «О, боже мой — свет, что вам, сударь, свет? .. Вавилонская любодеица — от своей чаши опоила вас!» (106). Автор не мог не сочувствовать этим словам. Мнение высшего света утеряло для него свое значение, но тем более волновало, утешало и занимало его мнение литераторов, читателей и зрителей его первой пьесы.

Сухово-Кобылин принимал деятельное участие в подготовке постановок «Свадьбы Кречинского» в Москве и Петербурге (премьера комедии в Малом театре состоялась 28 ноября 1855 г., в Александринском театре — 7 мая 1856 г.). Для него, постоянно испытывавшего гнет положения подследственного, ощущавшего свое бессилие перед произволом властей, было чрезвычайно важно то обстоятельство, что он через свою пьесу мог выразить себя, свои нравственные принципы, свои взгляды и идеалы, показать об-

---

[8] Рус. старина, 1910, кн. 5, с. 284—285.

ществу, каков он на самом деле, а не в лживой интерпретации судейских чиновников и светской молвы.

Сухово-Кобылина остро волновал вопрос о том, какое место он займет в литературе. Он интересовался творчеством своих собратьев по перу, не без чувства ревности отмечая их успехи и болезненно ощущая известную свою отчужденность от среды профессиональных литераторов.

В начале 1853 г., когда Сухово-Кобылин работал уже над «Свадьбой Кречинского», в Москве, а затем и в Петербурге с огромным успехом была исполнена комедия Островского «Не в свои сани не садись». Сюжет и проблематика этой пьесы Островского сходны с содержанием «Свадьбы Кречинского». В обеих комедиях в патриархальную семью вторгается фат и игрок, чтобы увлечь простодушную невесту и, поправив за счет ее приданого свои материальные дела, продолжать беспутный образ жизни. Пользуясь любовью отца к единственной дочери, ловкий авантюрист хочет преодолеть сопротивление недоверчивого старика, жениться на богатой невесте, «смять в кулак» молодую жену, полностью подчинить ее своей воле. В обеих комедиях интриге светского франта содействует тетка девушки, тщеславная и претендующая на хорошее воспитание провинциалка. В развязке пьес свадьба срывается в момент, когда жених уверен в успехе своего предприятия, а невеста, убедившись в неискренности и корыстолюбии человека, которого она полюбила, великодушно и кротко расстается с ним.

Оба писателя показывают обеднение и деградацию дворянства, оба констатируют нравственное превосходство патриархальных провинциалов над развращенным светской жизнью столичным дворянством.

Сходство содержания пьес, появившихся одна за другой, при всей его очевидности могло быть неощутимо для современников. Многие сюжетные мотивы обеих комедий были довольно популярны в драматургии, да и вообще совпадение сюжетов произведений одной эпохи зачастую не замечается современниками. Эта особенность восприятия делает возможным возникновение литературных и театральных штампов, которые получают распространение, когда сюжеты, оригинально интерпретированные подлинными художниками, подвергаются «обработке» в произведениях ремесленников от литературы.

Зрителям и читателям 50-х гг. более бросалось в глаза различие позиций двух талантливых драматургов — Островского и Сухова-Кобылина, чем близость ситуаций в их произведениях. Островский с глубокой симпатией рисует купечество, для него патриархальный купец, еще сохранивший в своем быту, в своих нравственных понятиях традиции крестьянства, — тот «простой человек», которого он противопоставляет развращенному дворянину. Для Сухово-Кобылина «естественный», неиспорченный человек — провинциальный помещик, рачительный хозяин. Пока-

зывая деградацию столичного дворянства, он в дворянской же среде ищет здоровые начала, имеющие не узкосословное, а общенациональное значение.

Если у Островского отрицательный герой - дворянин, светский франт — дается как «чужак», человек «со стороны», характеризуется как хлыщ с холодной и беспощадной иронией, то Сухово-Кобылин, раскрывая в своем герое гораздо более явные и несомненные признаки деградации дворянства, чем Островский, рисует Кречинского с внутренней болью, с сознанием своего с ним родства. Можно даже сказать, что он придает этому явно отрицательному персонажу некоторые черты собственной личности. Эту особенность подхода автора «Свадьбы Кречинского» к герою не следует, конечно, абсолютизировать. Сходство это — лишь слегка намеченная тенденция. Сильный характер, обаяние, светские успехи, общение с золотой молодежью в университетские годы, разрыв со светским обществом и угроза ссылки в Сибирь — этот внешний очерк героя, его прошлого и настоящего положения, делающий Кречинского отчасти похожим на автора, не снимает решительного отличия содержания их характеров и определяет лишь внутренний лиризм сатирического в целом образа.

Кречинский — дворянин, по своему происхождению связанный с состоятельными и родовитыми слоями дворянства. Воспитанный в среде богатого барства, Кречинский не привык стеснять свои потребности, ограничивать свои страсти: разнузданный разгул, увлечение кутежами, картами — вот в чем прошла его молодость. Студент Петербургского университета, блестящий франт и кутила, Кречинский вращался в кругу высшей аристократии Петербурга: «Еще в университете кутил порядком, а как вышел из университету, тут и пошло, и пошло, как водоворот какой! Знакомство, графы, князья, дружество, попойки, картеж. И без него молодежь просто и дыхнуть не может», — вспоминает камердинер Федор о прошлом своего барина (35). Блестящий светский молодой человек привык, не считая, бросать деньги, добытые трудом крепостных («он целый век все такой-то был: деньги — ему солома, дрова какие-то», — говорит Федор).

Разорившись, Кречинский со всей ясностью убедился в том, что и право на праздную, беззаботную жизнь, и положение в свете дают только деньги. «Порядочные люди и эти чопорные баре стали от меня отчаливать», — констатирует он, подводя итог запутанности своих материальных дел. Деньги становятся предметом его страстного стремления, добывание их — целью его жизни.

«Презрение к деньгам» в дни молодости Кречинского составляло черту, которая, казалось бы, неотделима от его нравственного облика. Он с негодованием отталкивал мысль о любви по расчету: «Ну нет, говорит, я бабьих денег не хочу; этих денег мне, говорит, не надо. Сожмет кулак — человек сильный — у меня,

говорит, деньги будут; я, говорит, гулять хочу...», — рассказывает о нем Федор (там же).

В период своей жизни, непосредственно изображенный в комедии, Кречинский употребляет все усилия, чтобы через брак овладеть состоянием. Он уверен, что бесчестный поступок — прикрытый браком грабеж — вернет ему «честь» в высшем дворянском обществе. «Делаю, что называется, отличную партию! у меня дом, положение в свете, друзей и поклонников куча», — мечтает он (40). Игра, крупная игра, привлекает его уже не как развлечение или испытание своей воли и удачи, а как средство, при помощи которого он может победить в жестокой борьбе за деньги, дающие неограниченные права и возможности. «У меня в руках тысяча пятьсот душ, — и ведь это полтора миллиона, — и двести тысяч чистейшего капитала, — рассчитывает он. — Ведь на эту сумму можно выиграть два миллиона! и выиграю, — выиграю наверняка; составлю себе дьявольское состояние, и кончено: покой, дом, дура-жена и тихая, почтенная старость <...> привольная жизнь, обеды, почет, знакомство — все» (39). На такой же исход авантюры Кречинского рассчитывает и его адепт Расплюев: «...возьмет миллион <...> накачает гору золота и будет большой барин, велик и знатен, и нас не забудет» (61).

Перед Муромским Кречинский стремится сохранить маску солидного светского человека — в меру игрока и франта, несколько расстроившего свое состояние, но готового его исправить возвращением к жизни помещика, хозяина.

Однако облик состоятельного светского человека, еще недавно отражавший действительное положение и самосознание Кречинского, теперь лишь роль, которую он обдуманно и артистично исполняет. Возврат к респектабельности, так же как и к «благородному» «барскому» расточительству, для него невозможен. Потеряв состояние, он потерял и свое социальное лицо. Соответственно его новому положению у Кречинского формируется новый идеал — идеал предприимчивого хищника, умного и циничного, способного перехитрить и обойти самых отъявленных дельцов.

Кречинский — «Наполеон», «великий богатырь», «маг и волшебник» эпохи, когда ростовщик делается одной из центральных фигур общества, а капитал — фетишем. «Ростовщика оболванил — и великую по себе память оставит», — такими словами выражает свое восхищение перед его умом Расплюев (60). Кречинский с азартом, присущим его натуре, ведет рискованную, острую интригу («дело ведено лихо») в последние часы перед своим разоблачением. Кредит и репутация его покачнулись, и он сознает, что любая случайность может нарушить шаткое равновесие его существования и низвергнуть его в бездну нищеты.

Видя себя «Наполеоном», смелым и дерзким деятелем, которого его ум и бесстрашие вознесли над «дрожащей тварью», Кречинский вместе с тем одержим страхом. Он теряется и выдает эту растерянность с наивной непосредственностью избало-

ванного барчука. «Боже! как бывают иногда нужны деньги!.. (*Шевелит пальцами*) Какие бывают иногда минуты жизни, что решительно все понимаешь...» — по-хлестаковски рассуждает он (39).

За образом бессердечного Наполеона, демонического игрока, с улыбкой распоряжающегося судьбами людей, встает комическая к нему параллель — Хлестаков, завидующий богатым людям, мечтающий о «сытом миллионе» и выдающий себя провинциалам за важную персону, «столичную штучку».

В отличие от Хлестакова, перевоплощенного в «значительное лицо» страхом чиновников, а также собственной фантастической мечтой и импровизацией лжи, Кречинский умышленно создает себе маску по образцу своего же «утерянного» лица.

Он — вчерашний барин, сохранивший все привычки светского человека, — ныне мошенник, фальсифицирующий самого себя; он «изобретает» преступления (идею подлога он отождествляет с открытием Архимеда), мечтает о большой игре «наверняка», готов в случае необходимости решиться на кражу и грабеж. «Ведь я тебе, разбойнику, велел украсть <...> обворовать!!! (*душит его*) и достать мне денег! <...> В каждом доме есть деньги... непременно есть... надо только знать, где они...», — в запальчивости кричит он Расплюеву (44).

Сухово-Кобылин как бы намечает в своей комедии путь от верхних слоев общества к его дну, от петербургских и московских салонов до проселочных дорог и ночлежных домов. Блестящий светский щеголь, душа общества, друг графов и князей, Кречинский видит себя в будущем то обладателем миллиона, петербургским большим барином, то бездомным, нищим бродягой, преследуемым полицией. Обе возможности вполне реальны. «Не пришлось бы вот мне, с кульком за плечами, улепетнуть за заставу, в предупреждение вот этого... (*Берет себя за ворот, помолчав*). Побродяга, а? фу!.. тяжело!!» — рассуждает сам с собой хозяин «роскошно убранного» кабинета «холостой» квартиры, поразившей провинциала Муромского своим великолепием (43).

Как призрак деклассации Кречинского, предвестия того мира, в который ему суждено опуститься, в его речи возникают такие выражения, как «сытый миллион сорвется у меня с уды», «начисто обобрать всю эту сытую братию», «дело резкое» и т. д.

Существенное отличие образа, созданного Сухово-Кобылиным, от дворян, пытающихся поправить свои дела женитьбой на богатой невесте, в пьесах Островского («Не в свои сани не садись», «Не сошлись характерами» и др.), состоит в том, что Сухово-Кобылин рисует не среднего, «дюжинного» представителя сословия, а сильного человека, наделенного волей, характером и незаурядным умом: «Правильная и недюжинная физиономия» — так характеризует драматург своего героя в списке действующих лиц пьесы (3). Эта характеристика раскрывается созданным в комедии образом Кречинского. Вместе с тем в ходе пьесы автор

раскрывает цинизм своего героя, его духовную опустошенность. Образом Кречинского Сухово-Кобылин давал свой ответ на вопрос о судьбах сильных натур, страстных людей дворянской среды, живущих одной жизнью с высшим дворянским обществом и разделяющих его пороки. Сухово-Кобылин дает представление об эволюции такого героя и показывает его падение. «Потомок» романтических героев, генетически связанный с такими образами русской драматургии, как демонические игроки Лермонтова («Маскарад»), Кречинский как бы пропущен через горнило сатирической оценки.

Серьезное общественное содержание было заключено и в другом образе пьесы — в комической фигуре Расплюева. Расплюев — агент, друг и сообщник Кречинского, одной своей к нему близостью знаменующий степень падения Кречинского. «Скверно то, что в последнее время связался я с такой шушерой, от которой кроме мерзости и неприятностей ничего не будет», — размышляет Кречинский, имея в виду Расплюева (39—40). Но и Расплюев видел лучшие времена, как можно судить по некоторым намекам, содержащимся в пьесе. В комедии он появляется разоренным до совершенной нищеты, бродягой и шулером, морально падшим, лишенным чувства собственного достоинства и какой-либо порядочности. Получив от Кречинского поручение взять у Лидочки Муромской солитер и разрешение «приврать что-нибудь», Расплюев отвечает: «Я привру, Михайло Васильич, я охотно привру». Аморализм Расплюева сочетается с наглым пустословием, мошенничество и трусость — с позой. На восклицание Нелькина, стремящегося разоблачить плутню Расплюева, — «Где нет зла, господин Расплюев? Где его нет?» — Расплюев лицемерно возражает: «О нет! я не этого мнения: зло надо искоренять, надо, непременно надо» (70); эта реплика впервые открывает новую сторону личности героя.

В последнем акте Сухово-Кобылин придает характеристике Расплюева черты, которые не противоречат созданному до этого в комедии облику, но существенно дополняют его и, главное, намечают пути дальнейшего развития этого характера. Расплюев готов предать Кречинского в тяжелый для него момент. В последующих частях трилогии — драме «Дело» и комедии «Смерть Тарелкина» — образ Расплюева совершает дальнейшую эволюцию. Опускаясь морально все ниже, Расплюев становится сначала клеветником и доносчиком, а затем — полицейским чиновником, который стряпает «дела», производит дознания, арестовывает и пытает свои жертвы. Характерно, что на этом этапе своей эволюции герой подымается по общественной лестнице по мере того как падает морально, его карьера обусловлена пороками, воспитанными в нем обществом и ставшими основой его характера. Это остро почувствовал Салтыков-Щедрин, который ввел Расплюева в свои циклы «Признаки времени», «Благонамеренные речи», «В среде умеренности и аккуратности», «Письма к те-

теньке» и раскрыл политический аспект разоблачений Сухово-Кобылина. Расплюев в сатирических циклах Щедрина — рьяный служитель реакции, способный при случае предать и своих хозяев. Великий сатирик вкладывает в уста Расплюева признание, что цинизм он усвоил от Кречинского и что «уроки Кречинского» помогают ему в его деятельности политического осведомителя, осуществляющего реакционный террор («Письма к тетеньке»).

Кречинскому с его жадной погоней за наживой и циничной предприимчивостью «аккомпанируют» образы ростовщика Бека и купца Щебнева — «капиталиста», готового из-за незначительной для него суммы прикончить «долбней по голове» должника.

Сухово-Кобылин рисует обеднение, деклассацию дворянства и обогащение ловких предпринимателей как единый процесс. В его пьесе цинизм барина, жаждущего легкой наживы, вступает в своеобразное соревнование с хищничеством «именитых», уважаемых в обществе купцов. Сталкивая Кречинского с Щебневым, а затем с Беком, Сухово-Кобылин изображает их конфликты, в ходе которых Кречинский то оказывается «прижатым к стене», то близким к победе, то обманщиком, то обманутым. Барская спесь Кречинского заставляет его презирать купцов и ростовщиков. Говоря о Щебневе, он упоминает о его «хамском почерке»; Расплюев, рассказывающий со слов Кречинского о Беке, называет ростовщика «хамом», и вместе с тем в пьесе показано, что судьба Кречинского сплетена с судьбами других «предпринимателей», что их путь един. Кречинский многому учится у буржуазных дельцов новой эпохи. Не случайно Щедрин в неоконченной главе своего цикла «Благонамеренные речи» уподоблял взаимоотношения Кречинского и Расплюева «деловым» связям, существующим между дельцами адвокатуры — адвокатом-«пауком» и его агентом, деятельность которых «вертится около камелий, железнодорожной компании, биржи, вексельного устава, дисконтов».[9]

Хотя Кречинский и находится в конфликте с Беком и Щебневым, хотя субъективно он противопоставляет себя им как «благородного» человека и хотя Щебнев и Бек, со своей стороны, считают себя честными купцами, а Кречинского — несостоятельным должником, а затем мошенником (Бек), однако они принадлежат к одному миру. Кречинский говорит о своих кредиторах как о волках, которым надо «несытую <...> глотку заткнуть», а Бек о Кречинском — как о «звере». Но их объединяют стремление к наживе и циничная неразборчивость в средствах, которыми они хотят добиться обогащения, их звериная жестокость.

Своеобразие созданных Сухово-Кобылиным образов Муромского, Нелькина, Атуевой состояло в том, что драматург, изо-

---

[9] См.: *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 9. М., 1971, с. 496, 497.

бражая традиционную в драматургии XIX в. ситуацию злоключений наивных провинциалов в столице, показал своих героев как выражение социально-типических явлений предреформенной эпохи. Патриархальные устои, на которые опираются взгляды и мораль Муромского и Нелькина, колеблются, оказываются непрочными, поэтому и самые их взгляды архаичны, они не дают им возможности правильно ориентироваться в окружающем. Нелькин говорит о Муромском: «...старика все-таки не сшибешь: он, брат, на трех сваях сидит, в четвертую уперся» (25). Кречинскому очень легко удается «сшибить» Муромского. Муромский оказывается не менее легковерным, чем Атуева, только в отличие от Атуевой его расположение Кречинскому удается завоевать не «светскостью» и бойкостью, а видимостью домовитости и хозяйственности. Лидочке Муромской воспитанием привита патриархальная добродетель — покорность. Она послушна и отцу, и вздорной тетке. Вместе с тем она совершенно не способна разбираться в людях, оценивать их по достоинствам. Слушаясь советов тетки, она отдает свое первое искреннее и непосредственное чувство Кречинскому, при этом она не замечает, что его ухаживание — «пошлейшее волокитство», и становится по существу союзницей Кречинского против Муромского. Нелькин, всей душой преданный семье Муромских и в особенности Лидочке, не может уберечь ее от любви к Кречинскому, а Муромских от разорения. Он приводит в дом Кречинского озверелого ростовщика Бека и полицейского чиновника, представителя бесчеловечной государственной машины. Заступничество Нелькина навлекает на Муромских новые, страшные беды.

Традиционная комедийная развязка — появление полицейского чиновника и разоблачение плута — приобретает в «Свадьбе Кречинского» новое значение. Эта концовка связывает «Свадьбу Кречинского» со второй пьесой трилогии — драмой «Дело». Полицейский чиновник, появляющийся в конце комедии и «карающий» порок, защищает тот общественный порядок, который порождает и насаждает современные пороки. Бюрократия, по мнению Сухово-Кобылина, несет такое зло, по сравнению с которым хищничество «частных лиц или ничтожеств» представляется незначительным. Окончательно убедившись в своем бессилии, в том, что жизнь в городе страшна и непонятна ему, Муромский на вопрос растерявшейся Атуевой — «Что же нам-то делать?» — отвечает: «Бежать, матушка, бежать!». Однако и в деревне, куда бежит Муромский, ему не удается скрыться. Полицейский чиновник, появляющийся под занавес последнего действия «Свадьбы Кречинского», своими ложными показаниями о соучастии Лидочки в плутне Кречинского начинает страшную интригу преследования Муромских. В драме «Дело» эта интрига вторгнется в патриархальную жизнь поместья и разорит его рачительного хозяина. Так бытовая комедия о разоблаченной плутне игрока, пытавшегося поправить свои дела женитьбой на

богатой невесте, превращалась под пером Сухово-Кобылина в социально-психологическую комедию, трактующую вопрос о судьбах дворянства, его «сильных натур» и рядовых представителей, «светских» столичных франтов и патриархальных помещиков.

Независимо от того, был ли у драматурга с самого начала его работы над «Свадьбой Кречинского» замысел трилогии или он возник лишь в пору работы над «Делом», первая его комедия давала возможности и основания для написания подобного цикла.

Драма «Дело» резко отличается от «Свадьбы Кречинского» своим содержанием и жанровыми особенностями. Однако проблематика, сюжетные мотивы и стилистика второй пьесы Сухово-Кобылина развивают и идеи первой комедии, и сформировавшиеся в ней художественные принципы.

В центре внимания автора во второй его пьесе все те же волновавшие его в первой комедии проблемы — рост хищничества в обществе, растлевающая всех алчная погоня за деньгами, разорение дворянства, бессилие честных патриархальных дворян отстоять себя от посягательств хищников и защитить свою правду и свои права. В драме «Дело» писатель расширяет социальную проблематику, укрупняет типы и обостряет ситуации сравнительно со «Свадьбой Кречинского».

Во второй своей пьесе он выступает как обличитель государственной системы современного общества. Развитие действия пьесы, коллизии, в которые вовлекаются ее герои, определяются непосредственно устройством общества. Уже список действующих лиц, предпосланный драме «Дело», воспроизводит социальную структуру общества. Такая «активность» списка действующих лиц, вводящего читателя в самое существо замысла пьесы, представляет собою редкое в мировой драматургии явление. Именно поэтому Н. П. Акимов имел основания, ставя в 1954 г. «Дело» на сцене ленинградского Театра им. Ленсовета (он был режиссером и художником спектакля), превратить список действующих лиц пьесы в своеобразную мизансцену, которая открывает действие и дает зримый образ политической структуры общества, где происходят изображенные автором события.

В списке действующих лиц общество охарактеризовано более разносторонне, чем в дальнейшем действии пьесы. Так, например, разделяя в нем героев соответственно их положению в бюрократическом государстве на «начальства», «силы», «подчиненности» и «ничтожества», или «частные лица», драматург помещает крепостного слугу Муромского — Тишку — в особый раздел, как «не лицо» в феодально-бюрократическом государстве. Эта мысль не реализуется затем в пьесе.

Носителем зла — хищничества и обмана — в драме «Дело» является государственная бюрократическая машина, она выступает как «обидчик», творящий беззакония, угнетающий беззащитных и обирающий доверчивых «частных» людей. Последователь Гоголя, Сухово-Кобылин делает целую социальную среду

целую политическую систему собирательным «носителем зла», над которым произносится суд. При этом драматург подчеркивает, что зло творится всей бюрократической системой, в которой отдельные лица — «начальства», «силы», «подчиненности», «колеса, шкивы и шестерни» — действуют соответственно заведенному стереотипу, исполняют свои функции чудовищного порабощения граждан. Не личные, индивидуальные качества того или другого чиновника, а место его в бюрократической машине имеет определяющее значение, и Сухово-Кобылин не дает подчас имен своим героям, ограничиваясь указанием их служебного положения: «Весьма важное лицо», «Важное лицо», чиновник Омега (последний в списке «подчиненностей»).

Чиновников, исполняющих сходные функции, драматург наделяет сходными фамилиями: Герц, Шерц, Шмерц, Чибисов, Ибисов. Черты сходства их характеров имеют бо́льшее значение, чем частные различия их личностей.

Бюрократическая машина создает и воспитывает нужных ей людей. Добродушный Омега — «слаб и в жизни несостоятелен», он оказывается на низшей ступени служебной лестницы, потому что недостаточно рьяно выполняет свои обязанности чиновника-бюрократа. Его личная доброта и честность не оказывают влияния на дела и на положение «просителей».

Продвигаются по служебной лестнице, делают карьеру и становятся «силами» бездушные и беспринципные карьеристы, готовые выполнить любые распоряжения или пожелания начальства, совершить или покрыть любое злоупотребление. Служба для них — источник дохода и жизненных благ, дающий тем более выгод и привилегий, чем более бесправны, безгласны и попраны их жертвы — граждане России.

Взгляд на бюрократию как на носителя и организатора хищничества в современном обществе, как на силу, стоящую над гражданами и подавляющую все сословия, определяет расстановку персонажей и особенность конфликта в пьесе. Все действующие лица в ней резко делятся на угнетателей и угнетаемых, отношение автора к ним совершенно определенно: автор глубоко сочувствует жертвам бюрократии и ненавидит чиновников. Сухово-Кобылин не закрывает глаза на социальные корни бюрократии. Он видит тесную связь бюрократии с верхушкой столичного дворянства и не ограничивается, подобно либеральным драматургам, обличением мелкого или провинциального чиновника. В драме «Дело» действие переносится из Москвы в Петербург — административный центр России, в котором сосредоточивались все высшие бюрократические учреждения. «Важное лицо» — тайный советник — князь; «Весьма важное лицо» — очевидно, член царствующей фамилии. Есть в пьесе эпизод, который наглядно показывает, что драматург возлагает ответственность за злодеяния и произвол бюрократии на главу государства — царя. Замученный провокациями, вымогательствами и

шантажом чиновников, Муромский кричит: «Я требую... ведите меня к моему государю! <...> мы сообщники!! Мы воры!!! <...> к государю!!. Я ему скажу... Отец! .. Всех нас отец... Милостивый мой, добросердый... Государь!! (*У него занимается дух.*)» (177).

После этих восклицаний героя появляется «Важное лицо», «распекающее» чиновников за то, что они «пускают всякого с улицы» и позволяют «просителям» протестовать. Важное лицо приказывает «убрать» умирающего Муромского.

Коллективному носителю зла — бюрократии — в пьесе противопоставлена группа страдающих «ничтожеств, или частных лиц». В эту группу включены Муромские. Страдания всех граждан России автор пытается раскрыть через изображение гибели Муромского. В соответствии с задачей драмы он изменяет метод обрисовки героев. Многопланность характеристики героев «Свадьбы Кречинского» сменяется четкими, но более «однолинейными» характеристиками. Муромский выступает прежде всего как человек, которого мучают и преследуют, и как оскорбленный отец. Черты барина-крепостника в нем стираются. На первый план выдвигаются черты, роднящие его с народом: участие в Отечественной войне, простота и непосредственность его натуры. В Нелькине, Лидочке, Иване Сидорове и даже Атуевой подчеркивается и выдвигается на первый план «человеческая» сторона их характеров.

Меняется и трактовка образа Кречинского. Кречинский появляется в пьесе лишь как внесценический персонаж. Он упоминается в речах действующих лиц, его письмо читают вслух. Однако даже эти упоминания делают ясной перемену в отношении драматурга к Кречинскому. Пороки Кречинского представляются в смягченном виде. В письме к Муромскому Кречинский сам дает свою характеристику: «...может, и случилось мне обыграть проматывающегося купчика или блудно расточающего родовое имение дворянина, но детей я не трогал, сонных не резал и девочек на удилище судопроизводства не ловил. Что делать? У всякого своя логика; своей я не защищаю, но есть, как видите, и хуже».

Смягчается в «Деле» и вина Кречинского перед Муромскими. Не он является виновником их страданий. В ответ на восклицание Нелькина — «Я этого человека ненавижу. Он Каин! — Он Авеля убил» — Атуева возражает: «Да не он убил!» (93); и Нелькин, поразмыслив, приходит к выводу, что единственное счастье, возможное для Лидочки, — счастье с Кречинским, которого она любит. «Бросьте все; продайте все; отдайте ей письмо (Кречинского, — *Л. Л.*), ступайте за границу, да пусть она за Кречинского и выходит» (99).

Лидочка мечтает встретиться с Кречинским и хотя бы своей смертью смягчить его, заставить вернуться на путь добра.

В доме Муромских происходят трогательные сцены, свидетельствующие о гуманных человеческих отношениях, которые суще-

ствуют между страдающими под властью бюрократов людьми. Отношения эти недоступны пониманию их мучителей-чиновников.

Характерна сцена, рисующая, как близкие и друзья отдают Муромскому все свои сбережения, чтобы помочь ему откупиться от «антихриста действительного статского советника» (108). Все жертвуют всем, что имеют, от чистого сердца. Приказчик Иван Сидоров заявляет Муромскому: «Что же, батюшка, мы люди простые; коли уж пошло на складчину — ну и даешь, сколько сердце подымет. Мое вот все подняло: что было, то и подняло» (166).

Герои прекрасны и человечны, и их взаимоотношения самих их умиляют и радуют. В ответ на самоотверженный поступок Ивана Сидорова Муромский, тронутый, говорит ему: «Добрый же ты человек... хороший человек».

Идеализация взаимоотношений помещика и крепостного, элементы которой можно обнаружить уже в «Свадьбе Кречинского», особенно ярко проявилась в «Деле». Рассказывая о допросах, учиненных чиновниками крепостным Муромского, Атуева сообщает, что все крестьяне горой стали за своих помещиков. Один только дворовый Петрушка захотел использовать следствие для мести помещику. Но он рисуется как мерзавец, исключение, выходящее из ряда вон: «...выбрался один злодей, повар Петрушка, негодяй такой; его Петр Константиныч два раза в солдаты возил — этот, видите, и показал: я, говорит, свидетель!» (95).

Иван Сидоров, благодарный помещику за его доброе отношение к нему — «мужику», заявляет: «...я, батюшко, вас люблю, я у вас пристанище нашел; я ваши милости помню и весь ваш род. Для вас я готов и в огонь и в воду — и к Ваалову-то идолу и к нему пойду <...> А кумир-то позлащенный, чиновник-то, которому поклониться надо!» (106).

Вся жизнь канцелярий и ведомств неразумна и жестока. Уже в первом действии, происходящем в квартире Муромского, автор драмы создает образ зловещего механического мира бюрократии. Этот образ возникает из рассказов Атуевой, Ивана Сидорова и письма Кречинского.

Появление «подсыла» от чиновников в доме Муромского — Тарелкина — сопровождается водевильной сценой погони за ним кредиторов. Вместе с ним в дом Муромского врывается фантастический бесчеловечный быт канцелярий и ведомств.

Трагизм драмы «Дело» основан на том, что бюрократическая машина мучает, терзает и убивает живых людей, фарс чиновничьего государственного управления влечет за собой страшную трагедию человеческих личностей.

Сатирические, гротескные сцены, происходящие в канцелярии, выражают существо бюрократической администрации, механистичность и глубокий аморализм ее системы, созданной для подавления живой души человека. Конец третьего действия, когда чиновники, принесшие бумаги на подпись, забрасывают действительного статского советника Варравина ворохами дел, сцены спора

Варравина с экзекутором Живцом, разговоры Варравина и Тарелкина во втором, третьем и пятом действиях и другие эпизоды драмы, изображающие жизнь канцелярий и ведомств, исполнены бескомпромиссного отрицания. Содержащиеся в этих эпизодах водевильные трюки не смешны, ибо они передают реальную и опасную для страны тенденцию подчинения «бумажной» логике, логике бюрократического формализма всей жизни.

В драме «Дело» много обличительных монологов. Непосредственно в зал обращены гневные речи Нелькина, Ивана Сидорова и Муромского. Эти монологи не похожи на красноречивые выступления героев либеральных комедий. В пьесах либеральных обличителей монолог идеализированного героя — чиновника нового типа — знаменовал собою начало «перерождения» общества, освобождения его от старого зла.

Речи героев «Дела» — крик отчаяния и протеста, обращение к обществу, которое несет свою долю ответственности за вакханалию насилия, злоупотреблений, терзающих страну.

Сопротивление, «бунт» личности, человеческое достоинство которой попирается, в драме Сухово-Кобылина трактуется как трагический и возвышенный момент жизни общества. Драматург провозглашает право рядового человека на протест и на разоблачение, предание гласности деяний правительственной администрации.

В разговоре с бездушным князем — тайным советником (очевидно, министром), поглощенным заботой о собственном благополучии, Муромский пытается напомнить о справедливости, гуманности, любви к отечеству, служебном долге — напрасный труд; и он обличает «пилатову расправу» чиновников над населением, обвиняет правительственную администрацию, бесстрашно раскрывает темные дела чиновников.

Весь ход действия в драме «Дело» показывал, что попытки «лояльными» путями, обращаясь из одной в другую бюрократические инстанции, воздействовать на чиновников, разоблачить злоупотребления — безнадежны. Несостоятельна и вера в заступничество царя — главы бюрократов, руководителя чиновничьего «воинства», ибо он «их и напустил» на граждан.

В драме «Дело» Иван Сидоров говорит знаменательные слова: «...светопреставление уже близко <...> а теперь только идет репетиция» (108). В комедии «Смерть Тарелкина» изображается «светопреставление», «репетицией» к которому были сцены, изображающие бюрократическую машину в «Деле».

«Смерть Тарелкина» рисует мир бюрократии, подчиняющий своим законам всю жизнь общества.

Последняя сцена драмы «Дело» является как бы прологом к «Смерти Тарелкина».

Если в течение всей драмы «Дело» на первый план выдвигался конфликт между представителями правительственной бюрократии и их жертвами, то здесь после уничтожения жертвы —

смерти Муромского — впервые изображается противоречие внутри бюрократического лагеря. Место гневных монологов врагов бюрократии здесь заступает обличение зла устами представителя этого зла — Тарелкина. Сами угнетатели угнетены, создатели зла в мире ненавидят мир за это зло. Характер трагизма последней сцены «Дела» также предвосхищает заключительную пьесу трилогии. Элементы фарса и трагедии здесь взаимопроникают, образуя «проклятый водевиль, к которому страшным образом примешалась отвратительная трагедия» (слова из комедии «Тени» Салтыкова-Щедрина).[10]

В последней пьесе трилогии — «комедии-шутке» «Смерть Тарелкина» нет уже деления героев на «людей» и «нелюдей», преследуемых и преследователей, как это было в предыдущей драме. Все герои этой пьесы снова равны, но равны не своей человечностью, а своей бесчеловечностью: «людей нет — все демоны», по выражению Тарелкина. Бюрократическая машина давит здесь уже не только людей, но и свои «механические части».

Сюжет пьесы базируется на абсурдной формально-бюрократической логике этого мира; людей и реальной жизни нет; вместо людей фигурируют бумаги, вместо жизни — канцелярское ее изложение и схоластические законы. Так как «умерший» Тарелкин (в действительности же — положенное Тарелкиным в гроб чучело) «совершенно законным образом в землю зарыт» (232), то не может быть сомнения в действительной его смерти; с другой стороны, так как приходит бумага о смерти Копылова, то документ, предъявляемый Тарелкиным, оценивается, по выражению Расплюева, как «вид умерший» (именно вид умерший, а не человек) (230). Таким образом, мысля бюрократически, легко прийти к фантастическому выводу о «беспаспортном вурдалаке». Поменяв свои документы на документы Копылова, Тарелкин в соответствии с логикой чиновников сам на глазах у публики превращается в Копылова.

Гротеск и фантастика «Смерти Тарелкина» имеют двойной смысл. С одной стороны, они подчеркивают безумный, фантастический характер законов жизни департаментов и канцелярий, с другой — выражают мысль писателя о бесчеловечности чиновников, призраков-упырей, сосущих кровь из живых людей.

Следуя за А. К. Толстым, показавшим в фантастической повести «Упырь» (1841) светское общество, в котором «приняты» и пользуются уважением упыри, Сухово-Кобылин рисует чиновников, в среде которых орудует целая «шайка» упырей, сосущих кровь и имеющих при себе «яд жесточайшей силы».

Даже смерть в среде бюрократии оказывается чудовищным подлогом, совершается «наперекор и закону, и природе» (слова Тарелкина). В этом мире искаженных отношений, карьеризма,

---

[10] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т. т. 4. М., 1966. с. 401.

цинизма, стяжательства и лжи закономерно находит себе место Расплюев.

В «Смерти Тарелкина» получает дальнейшее развитие мысль драматурга о безгласности и покорности жертв произвола как о страшном зле, влекущем за собой роковые последствия.

Свой гнев драматург обрушивает не только на чиновников, творящих беззакония, но и на их безгласные жертвы. Бессмысленно покорные, принимающие побои и издевательства как должное дворник Пахомов и прачка Брандахлыстова, с готовностью дающий взятку чиновникам-вымогателям купец Попугайчиков и помещик Чванкин, соединяющий гонор с полной беспомощностью, вызывают не столько сочувствие, сколько негодование и горький смех Сухово-Кобылина.

Рисуя покорность, отсутствие протеста против насилия, безволие и ограниченность страдающих от бюрократии лиц, Сухово-Кобылин в «Смерти Тарелкина» изображает каждый случай притеснения не как трагедию страдающего человека, а как абсурдный, отвратительный фарс, имеющий в общественном плане трагическое значение. «Смерть Тарелкина» искаженно, гротескно отражает ряд мотивов «Дела». Недаром и Тарелкин и Варравин в комедии неоднократно определяются как «оборотни». Мотив козней мертвецов-оборотней является одним из кардинальных мотивов пьесы. Чиновники-бюрократы превращают в мертвечину все, к чему прикоснутся. Под видом капитана Полутатаринова бюрократ Варравин приписывает себе героическое военное прошлое, затем и Расплюев уподобляет свои «подвиги» на полицейском поприще героизму на поле боя — эти мотивы пародируют военные воспоминания Муромского в «Деле».

Попав в руки Варравина, Тарелкин сравнивает сам свое положение со страданиями Муромского. «Ох... людей морили... Вот вы теперь меня морите... ох <...> Муромского уморили <...> всю кровь высосали» (255).

Эпизоду складчины, во время которой чиновники тащат друг у друга из бумажников деньги на похороны Тарелкина («Смерть Тарелкина»), противостоит складчина в доме Муромских («Дело»).

Даже угроза «освидетельствования» во врачебной управе, с помощью которой Варравину и Тарелкину удается сорвать огромный куш с Муромского в драме «Дело», в «Смерти Тарелкина» обращается против самого Варравина.

«Смерть Тарелкина» явилась логическим завершением трилогии Сухово-Кобылина. Эта комедия, названная министром внутренних дел Валуевым «сплошной революцией», противостояла либеральной литературе, восхвалявшей реформы в области администрации, уничтожившие якобы все злоупотребления.

Трилогия Сухово-Кобылина вошла в число художественных произведений, наносивших наиболее чувствительные удары по бюрократии — главной опоре правительственной реакции. Доку-

ментальная точность произведений драматурга, во многом опиравшихся на реальные факты, органически сочеталась с фантастикой, передающей «нечеловеческий», антигуманный, зловещий характер системы, во власти которой находится каждый гражданин Российской империи. Беспощадная сатира Сухово-Кобылина была по своей природе лирична. Если многие авторы 60-х гг. (Мельников-Печерский, Салтыков-Щедрин, Писемский и др.) часто раскрывали козни бюрократии устами самих бюрократов, наблюдающих механизм работы канцелярий и ведомств «изнутри», Сухово-Кобылин увидел и осмыслил те же явления глазами жертвы, страдающей и бьющейся в тенетах бюрократической паутины. Его лирическая сатира выражала отчаяние и взывала к совести общества.

ЛИТЕРАТУРА 70-х годов

Литература и общественное движение 70-х гг. во многом и существенном определялись процессами, происходившими в предшествующий период, хронологическое завершение которого для литературы связано с прекращением «Современника» и «Русского слова». Идейное и художественное наследие 60-х гг. осталось живым и действенным на многие последующие десятилетия; масштабность социально-исторических перемен, начатых в те годы, творческий взлет общественной, философской и эстетической мысли, связанный прежде всего с именами Чернышевского, Добролюбова, Писарева, обусловили размах, глубину художественных исканий и свершений в деятельности писателей самых различных устремлений, убеждений, характера и размера дарований. Проблемы, поставленные литературой 60-х гг., оставались во многом актуальными для последующего периода.

В 70-е гг. продолжали свою активную литературную деятельность крупнейшие писатели-реалисты, своим творчеством уже определившие в целом направление развития русской литературы в пореформенную эпоху. Такова творческая и организаторская деятельность Некрасова и Салтыкова-Щедрина. Таковы программные по своему значению произведения Тургенева и Островского, Достоевского и Л. Толстого.

Большое значение для 70-х гг. в силу особенностей данного периода имело творчество писателей демократического направления, непосредственно опиравшихся на революционно-демократическую эстетику, на принципы ее творческого воплощения в романах Чернышевского, в поэзии Некрасова, в сатире Салтыкова-Щедрина.

В 70-е гг. творчество демократов-шестидесятников приобрело подлинно программное значение своей обращенностью и к проблемам народной жизни, и к судьбам передовой разночинной интеллигенции. Широкий общественный резонанс получили очерки

и рассказы А. И. Левитова, о чем свидетельствуют издания и переиздания его книг «Степные очерки» (1870, 1874), «Московские норы и трущобы» (1869, 1875), «Горе сел, дорог и городов» (1874). Принципиальное признание и действенное значение приобрело к началу 70-х гг. творчество Ф. М. Решетникова. Виднейшие деятели литературы, передовой критики не без оснований связывали его романы, повести, очерки с ведущими тенденциями в развитии литературы по пути реализма и народности. Произведения Решетникова переиздаются в 1869 и 1874 гг., на рубеже 60-х и 70-х гг. появляются его последние романы — «Где лучше?» и «Свой хлеб».

С традициями Чернышевского, Помяловского, Слепцова связано развитие демократического романа, особенно в начале нового периода. Таковы, в частности, романы Н. Ф. Бажина «История одного товарищества» (1869), Д. К. Гирса «Старая и юная Россия» (1868, 1870), И. В. Омулевского «Шаг за шагом» (1871), И. А. Кущевского «Николай Негорев, или Благополучный россиянин» (1871) и др.

С традициями литературы 60-х гг. переплетаются во многом в литературе последующего периода общие процессы, связанные с творческим методом, развитием жанров, приемами повествования. То типологическое разграничение, которое получило в критике и литературоведении наименование социологического и психологического реализма, характерно и для 60-х и для 70-х гг. Вместе с тем для последних отчетливо определилось и дальнейшее движение литературы, связанное с углублением и обновлением реализма, с процессами как дифференциации данных течений, так и с их интеграцией в творчестве крупнейших писателей-реалистов.

В развитии жанров художественной прозы в 70-е гг. характерны явления, также определившиеся еще в предшествующий период: наиболее активно разрабатывается и обновляется жанр романа, продолжается интенсивное развитие малых жанров, особенно очерка. Динамика и направление данного развития характеризуется все более широким охватом в литературе явлений действительности, стремлением как можно точнее и разностороннее отразить крутые перемены, происходившие как в жизни отдельных людей, так и в судьбах целых социальных пластов народонаселения пореформенной России. Являясь как бы крайними полюсами в развивающейся литературе, роман и очерк находились вместе с тем в диалектическом процессе непрерывного взаимного обогащения и обновления. Воздействие очерка на роман особенно отчетливо сказалось в народническом романе (у Засодимского, Златовратского и других), как до этого — в демократической литературе 60-х гг. (у Решетникова в особенности).

При всем многообразии идейных, общественных и художественных связей литературы 70-х гг. с творческим наследием

предшествующего периода очевидно и другое: 70-е годы — качественно особый период и в русском общественном движении, и в развитии литературы. Своеобразие этого периода определяется в первую очередь особенностями, характером, судьбами революционно-народнического движения. Именно в этот период народничество окончательно оформилось, достигло апогея в своем развитии, определилась ясно и его идейная ущербность, историческая ограниченность, утопичность социалистических идеалов народников. Глубинные социальные процессы, совершавшиеся в пореформенной России, и вызванное ими народническое движение определяли в конечном счете особенности самых различных явлений и областей общественной жизни 70-х гг.

Социальные истоки народничества, своеобразие его идейно-теоретических основ, этапы движения, как известно, глубоко проанализированы и освещены в трудах В. И. Ленина. Ленинские суждения о народничестве имеют первостепенное значение и для уяснения особенностей развития русской литературы, в той или иной степени связанной с судьбами и характером народнического движения.

«Народничество, — писал В. И. Ленин, — есть идеология (система взглядов) крестьянской демократии в России».[1] В этом определении заключены основы для понимания существеннейших сторон развития русской литературы 70-х гг., глубоко демократической и по своим традициям, и по своим жизненным связям с современностью. Народность, всесторонность процесса демократизации литературы, многообразие связей с идейными исканиями передовой части общества определяли во многом своеобразие творческих, эстетических поисков, художественных открытий виднейших деятелей литературы, писателей порою самой различной идейной ориентации.

Расстановка литературно-общественных сил в 70-е гг. нашла свое выражение в позиции наиболее значительных печатных органов, вокруг которых группировались писатели, критики, публицисты. Влиятельнейшими легальными журналами, с наибольшей полнотой и разносторонностью воплотившими демократические устремления передовой литературы, были «Отечественные записки» и «Дело». Продолжив революционно-демократические традиции «Современника» и «Русского слова», эти органы в то же время сумели отразить то исторически прогрессивное, что несла с собой народническая идеология. Вместе с тем виднейшие деятели данных журналов сумели увидеть и показать черты ограниченности, ущербности и противоречивости многих народнических представлений. Несомненной заслугой «Отечественных записок» и «Дела» было то, что руководители этих журналов, не разделяя ряда заблуждений, были чужды догматической ограниченности в понимании исторического значения самоотверженной

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 22, с. 304.

революционной борьбы народников. Некрасов и Салтыков-Щедрин в «Отечественных записках», Благосветлов и Шелгунов в «Деле» не просто сочувствовали революционерам, но и предоставляли страницы журналов для выступлений ряда виднейших деятелей народничества, идя при этом на явный риск не только цензурного характера. Как критики и публицисты в «Отечественных записках» и «Деле» выступали Н. К. Михайловский, П. Л. Лавров, П. Н. Ткачев, С. М. Степняк-Кравчинский и другие идеологи и участники народнического движения. Близость названных журналов к народничеству нашла выражение и в привлечении к сотрудничеству целой группы писателей-народников (Наумов, Златовратский, Засодимский и др.). Следует, разумеется, учитывать и своеобразие каждого из журналов. Наиболее ярким и влиятельнейшим из них были «Отечественные записки», переживавшие самый блистательный период своего длительного существования, оборвавшегося царским запретом в 1884 г.

Своеобразием журнальной литературы 70-х гг., также связанным с особенностями революционно-народнического движения, является и то, что в данный период исключительное значение приобрела нелегальная революционная печать и литература. Продолжая традиции «Колокола» и «Полярной звезды», революционные народники издают за рубежом ряд журналов и газет («Народное дело», «Работник», «Вперед!», «Набат» и др.). Нелегальная, подпольная печать налаживается и в самой России (издания «Земли и воли», «Народной воли» и др.). Без оглядок на цензуру печатаются многие пропагандистские произведения. В. И. Ленин писал об этих изданиях: «...нелегальная печать проламывала цензурные запоры и *заставляла* открыто говорить о себе легальные и консервативные органы».[2] О необходимости внимательного изучения как легальной, так и нелегальной литературы, по свидетельству В. Д. Бонч-Бруевича, В. И. Ленин говорил неоднократно.[3]

Революционно-демократической печати и литературе противостояли реакционно-охранительные органы, из которых наиболее воинствующими были «Русский вестник» и «Московские ведомости» М. Н. Каткова, «Гражданин» В. П. Мещерского, с конца 70-х гг. — газета «Новое время» А. С. Суворина и др.

Либеральная печать («Вестник Европы» М. М. Стасюлевича, газеты «Русские ведомости», «Голос» и др.), отрицательно относясь к революционному движению, в то же время не могла не учитывать демократические настроения общества и нередко предоставляла свои страницы для произведений прогрессивной литературы.

---

[2] Там же, т. 6, с. 89.

[3] *Бонч-Бруевич В. Д.* Ленин о книгах и писателях. — Лит. газ., 1955, № 48.

Связи литературы 70-х гг. с общественно-освободительным движением нашли глубокое отражение в проблематике творчества отдельных писателей, в разработке конкретных тем произведений. С наибольшей очевидностью и непосредственностью эти связи проявились в демократической литературе, в творчестве литераторов-разночинцев, выходцев из той общественной среды, которая и выдвинула основной контингент деятелей революционно-народнического движения. Главной темой этой литературы и в 70-е гг. была народная жизнь, социальные процессы, в ней происходящие, настроения и чаяния широких трудовых масс. Второй главнейшей темой, неразрывной с первой, явились умственные и нравственные искания самой разночинной интеллигенции, призванной, как считали ее передовые представители, помочь народу, пробудить его, возглавить его борьбу против несправедливого существующего порядка во имя лучшего социального устройства.

К 70-м гг. в дореформенной русской действительности — и в народной среде, и в других социальных слоях — накопилось много нового, сложного и противоречивого, ставившего перед литературой новые сложнейшие задачи. Вследствие этого данный период в литературе характеризуется особо напряженными идейными и художественными поисками, порою кризисными явлениями в творчестве даже крупнейших художников слова, интенсивным обновлением художественных средств исследования и отображения действительности. Насущнейшим, главнейшим темам современной литературы была посвящена статья Салтыкова-Щедрина «Напрасные опасения» (1868), явившаяся программным выступлением новых «Отечественных записок».

Для времени идейного и организационного оформления народничества, когда рекрутировался и сам состав участников революционного движения, характерна новая волна литературы о «новых людях», о поисках разночинцами смысла жизни, своего места в ней. Таковы упоминавшиеся романы Бажина, Гирса, Омулевского, Кущевского и др. К этому ряду произведений следует отнести и повесть Гл. Успенского «Разоренье», новые романы А. К. Шеллера-Михайлова («Господа Обносковы», «Под гнетом окружающего», «Вразброд», «Лес рубят — щепки летят»), Д. Л. Мордовцева («Новые русские люди», «Знамение времени»), роман «Живая душа» Марко Вовчка (М. А. Маркович). Демократический роман при всех его идейных и художественных недостатках, о которых писала критика, переживал полосу подъема, связь его с новыми явлениями в общественном движении не подлежит сомнению.

Как бы другим полюсом данной волны демократической литературы, который был столь же закономерным откликом на подъем революционно-общественного движения, в те же годы явилась охранительная, антинигилистическая литература, главным средоточием которой стал «Русский вестник» Каткова. Анти-

нигилистический роман переживает свой второй кратковременный «расцвет».[4] Появляются дилогия «Кровавый пуф» («Панургово стадо», «Две силы») Вс. Крестовского, «На ножах» Лескова, «Марина из Алого Рога» Б. Маркевича и др. В данном ряду антинигилистических романов передовыми кругами русского общества воспринимался и роман Достоевского «Бесы». Антинигилистические мотивы не без оснований находила критика в романах «Дым» Тургенева, «Обрыв» Гончарова.

Одновременно с произведениями о демократической интеллигенции все большее значение приобретает литература, посвященная народной жизни. Именно в эту пору особый, повышенный интерес проявляется к творчеству Решетникова, Левитова, Слепцова, Николая и Глеба Успенских. В значительной мере под их воздействием тогда же складываются мировоззрение и творческие устремления писателей, которые в последующий период составят основную группу писателей-народников (Нефедов, Наумов, Златовратский и др.).

Их наибольшая популярность приходится на время подъема народнического движения, активной подготовки, а затем и осуществления «хождения в народ». Широкое исследование и освещение различнейших сторон народной, преимущественно крестьянской жизни — главная задача демократической литературы данной поры: литературы не только о народе, но и для народа. Создание пропагандистской литературы, обращенной непосредственно к трудовым массам, к рабочему человеку, — одна из важнейших заслуг как деятелей народнического движения (кружка «чайковцев», революционной эмиграции и др.), так и писателей демократического направления. В ряду произведений о дореформенной деревне, имевших широкое хождение в ту пору, — очерки и рассказы Нефедова («Наши фабрики и заводы», книга «На миру»), Наумова (сборник «Сила солому ломит»), роман Засодимского «Хроника села Смурина», повесть Златовратского «Крестьяне-присяжные» и др.

В несомненной связи с этим широким вниманием передового русского общества к проблемам народной жизни находится творчество ряда крупнейших писателей-реалистов. В данный период создаются главнейшие части эпопеи «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова. Нарастает народная тематика в творчестве Салтыкова-Щедрина. Новым выходом к проблематике народной жизни и к народному читателю является «Азбука» Л. Толстого. Вопросы народной жизни занимают значительное место в романе «Анна Каренина».

Очень сложной и разносоставной является картина литературной жизни конца 70-х гг., когда нашел свое драматическое завершение революционный период в истории народнического движе-

---

[4] См.: *Сорокин Ю. С.* Антинигилистический роман. — В кн.: История русского романа, т. 2. М.—Л., 1964, с. 98, 107—113.

ния. Характеризуя поражение прогрессивных сил во второй революционной ситуации, В. И. Ленин писал: «Второй раз, после освобождения крестьян, волна революционного прибоя была отбита, и либеральное движение вслед за этим и вследствие этого второй раз сменилось *реакцией*...».[5]

Неудача «хождения в народ», сложные перипетии схватки «горстки героев» — народовольцев с самодержавием, крах идейных программ народников, трагический финал и бесперспективность их дальнейшей борьбы, пассивность угнетенных и забитых масс, переход сил реакции в наступление и победа «партии самодержавия» — таковы стремительно развивавшиеся события конца 70-х и начала 80-х гг. Все это нашло разное, противоречивое и во многом далеко не полное отражение в литературе того, а затем и последующего времени.

Несмотря на огромные, нередко непреодолимые трудности, стоявшие перед демократической литературой в ее попытках отобразить ход революционно-освободительного движения, воссоздать облик героев-революционеров в этой борьбе, ряду писателей в какой-то мере удалось это сделать и в подцензурной печати. Особенность воплощения образа «нового человека» на данном этапе состояла в раскрытии всей сложности исторических условий его деятельности, определивших драматизм участи борцов за народное освобождение, жертвенный характер их подвига. Вместе с тем все это с особой силой подчеркивало нравственную чистоту и красоту их облика, вдохновляющий смысл их жертв во имя грядущего.

В ряду писателей, отразивших и бессилие, и героические черты облика участников народнического движения, следует назвать А. О. Осиповича-Новодворского (повесть «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны», рассказы «Тетушка», «Роман» и др.), Гл. Успенского («Три письма», «Без определенных занятий», несколько позже «Выпрямила» и др.), Н. Д. Хвощинскую («Учительница», «После потопа»). К этому же ряду произведений относится книга очерков писателя-революционера С. М. Степняка-Кравчинского «Подпольная Россия», написанная в эмиграции без оглядки на царскую цензуру.

К литературе о борьбе и подвиге народников, созданных писателями, близкими к революционным кругам, принадлежит роман Тургенева «Новь». Судьбами революционных народников вдохновлены «Attalea princeps» и «Красный цветок» В. М. Гаршина.

Произведениями о деятелях революционного народничества был как бы подведен итог ряду тех произведений русской литературы, которые были посвящены «новым людям», борцам разночинско-демократического этапа в освободительном движении, духовным предтечей и первым вдохновителем которых был Чернышевский с его романом «Что делать?».

---

[5] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 5, с. 45.

Принципиально новаторскими явлениями ознаменовалось в конце 70-х—начале 80-х гг. развитие демократической литературы, посвященной народной жизни и показавшей со всей неотразимостью огромные перемены, происшедшие в пореформенной деревне. Глубокое и разностороннее исследование крестьянского уклада жизни, труда, миросозерцания заставило по-иному отнестись к народническим представлениям и программам. Печальные уроки «хождения в народ» были одной из побудительных причин этого широкого обследования деревни, предпринятого не только писателями-реалистами, близкими к народническому движению, но и представителями научной, публицистической мысли. В журналах 70-х гг. («Отечественные записки», «Дело», «Слово», «Вестник Европы» и др.) публикуется множество материалов, исследований, статей, посвященных анализу социально-экономических отношений пореформенной России, вступившей на путь буржуазного развития, захватившего не только город, но и деревню. Вместе с тем не будет преувеличением сказать, что вклад писателей-реалистов, выступивших в 70-е гг. с произведениями о современной деревне, имел первостепенное общественное значение.

Именно в данный период — на рубеже 70-х и 80-х гг. — создаются циклы крестьянских очерков Гл. Успенского («Из деревенского дневника», «Крестьянин и крестьянский труд», «Власть земли», отдельные очерки), о которых ленинская «Искра» писала: «Г. И. Успенский неизмеримо больше всех легальных писателей 70-х и 80-х годов оказал влияние на ход нашего революционного движения. Его деревенские очерки конца 70-х годов, совпадая с личными впечатлениями ходивших в народ революционеров, содействовали крушению первоначального анархически-бунтарского народничества».[6] В своих очерках писатель-демократ, горячо сочувствовавший самоотверженной борьбе революционеров-народников, с большой точностью и убедительностью, на широком жизненном материале показал, насколько далеки от действительности были их надежды на крестьянскую общину, мирскую солидарность деревни и т. д. Не менее убедительными были рассказы и очерки Н. Е. Каронина-Петропавловского («Рассказы о парашкинцах», «Рассказы о пустяках»), принимавшего непосредственное участие в народническом движении. Процесс капитализации деревни, разложения общины запечатлел в своих произведениях (роман «Устои», ряд отдельных очерков и рассказов) Н. Н. Златовратский, более других беллетристов-народников упорствовавший в народнических верованиях и представлениях.

В этот же период на страницах «Дела», «Русского богатства», «Вестника Европы» появляются очерки и рассказы А. И. Эртеля, составившие его книгу «Записки степняка». Крестьянскую тему

---

[6] Г. И. Успенский в русской критике. М.—Л., 1961, с. 55.

продолжали разрабатывать писатели-народники старшего поколения (Нефедов, Наумов и др.).

Можно сказать, что с концом 70-х—началом 80-х гг. связан важный этап в развитии литературы о народе. Восходя по своим творческим принципам к правдивым картинам народной жизни у писателей-демократов 60-х гг., произведения о деревне конца 70-х гг. были в то же время новым словом в реализме демократической литературы, способствовавшим дальнейшему углубленному показу жизни деревни в творчестве Чехова, Гарина-Михайловского, Бунина и других деятелей русской литературы конца XIX—начала XX в.

Мы остановились на своеобразии развития литературы 70-х гг., акцентируя внимание главным образом на творчестве тех писателей, которые наиболее непосредственно и тесно связаны с революционно-общественным движением данного периода, и на материале разработки тех жизненных проблем, в которых эта связь сказалась с особенной очевидностью. Однако общая картина состояния и развития литературы в 70-е гг. этими явлениями не исчерпывается. Более того, и творчество названных писателей, его смысл и особенности не определяются только связями с народнической идеологией и революционным движением того времени. Творчество писателей демократического направления разносторонне связано с более широкими и глубинными процессами в развитии критического реализма, восходящими и к более ранним этапам его развития, и к новейшим творческим достижениям крупнейших художников русского слова. Именно творчество виднейших писателей-реалистов было во многом определяющим для развития русской литературы 70-х гг. Вместе с тем и творчество данных писателей — Некрасова и Салтыкова-Щедрина, Тургенева и Островского, Достоевского и Л. Толстого — невозможно уяснить вне учета его конкретных и многосторонних связей с русской действительностью и общественным движением тех лет. У каждого из них эти связи своеобразны и биографически, и в идейном, и в творческом отношениях.

Некрасов и Салтыков-Щедрин в своем творчестве были во многом идейными вдохновителями демократической мысли 70-х гг., хотя непосредственного участия в революционно-народническом движении они не принимали. С революционными народниками их тесно связывало решительное неприятие современного самодержавного строя и всяческой реакции, всесторонняя критика складывающихся буржуазных отношений. Руководителей «Отечественных записок» объединяла с новым революционным поколением глубокая верность интересам народных масс, борьба за эти интересы. Идейные и жизненные основы творчества Некрасова и Салтыкова-Щедрина, восходящие к революционному демократизму Белинского, Чернышевского, Добролюбова, вдохновляли и революционно-народническую молодежь. Не разделяя народнических идейных заблуждений, видя ограниченность их револю-

ционной тактики, Некрасов и Салтыков-Щедрин в то же время видели историческую необходимость разгоревшейся борьбы и с полной симпатией, с сочувствием относились к отважным участникам этой борьбы. Более того, они переживали определенную духовную драму в связи с тем, что сами не смогли принять личное участие в борьбе с самодержавием. Выражением этой духовной драмы является так называемая «покаянная лирика» Некрасова, «Приключения Крамольникова» и «Имярек» Салтыкова-Щедрина.

Однако не этими, конечно, мотивами определяется их творчество. Своим страстным демократическим пафосом, неприятием современного самодержавного строя и своими творческими принципами в отображении действительности они мощным образом воздействовали на творчество писателей-демократов, включая и литераторов народнического направления. Беллетристика «Отечественных записок» не может быть понята вне связей с творчеством руководителей и вдохновителей этого журнала.

Прочно связал с «Отечественными записками» свое драматургическое творчество Островский, хотя он был далек от революционно-демократических устремлений Некрасова и Салтыкова-Щедрина и тем более от революционного движения 70-х гг. Критический пафос и жизненная правда, глубокий гуманизм его пьес служили всестороннему постижению современной действительности, учили искусству анализа и художественного отображения сложных явлений жизни, быта и духовного мира человека.

Сложнее и противоречивее было отношение к современной действительности 70-х гг. таких виднейших деятелей русской литературы, как Тургенев, Л. Толстой, Достоевский, Лесков, Писемский. Своими корнями эти противоречия восходят еще к 60-м и даже 40-м гг. В то же время для каждого из названных писателей 70-е гг. были особенными в их творческом пути: для одних (Тургенев, Достоевский, Писемский) они стали завершающими, для других (Л. Толстой, Лесков) они обозначили новый важный этап их идейной и творческой биографии. В 70-е гг. вошли в литературу молодые силы (Гаршин, Мамин-Сибиряк, Короленко); для них эти годы были важной отправной вехой для дальнейшего творчества.

При всем различии идейных и творческих индивидуальностей названных писателей общим, объединяющим их в деле служения литературе было стремление дать в своих произведениях правдивую, истинную картину современной действительности. Созданная ими картина свидетельствовала о неблагополучии существующего миропорядка, о трагической неустроенности судеб миллионных масс народа, о полной лишений и непреоборимых случайностей жизни «маленького человека», тщетно стремящегося к счастью, об уродливости и бесчеловечности облика так называемых «хозяев жизни». Критический пафос реализма русской литературы в 70-е гг. неизбежно вел к революционным выводам. Драматизм

развития литературы состоял в том, что сами художники к нарисованной ими картине относились по-разному: одни не усматривали необходимости этих радикальных выводов, другие думали о переменах частного характера, третьи понимали необходимость коренного изменения существующего социального строя, но пугались революции и метались в поисках иных путей, и, наконец, были немногие, которые, веря в природу и силу человека, выступали за революционное изменение действительности, своим творчеством готовили его, но сама революция и пути к ней представлялись им во многом неясными. Опыт народнической борьбы не давал достаточного материала для решения возникших вопросов. Как бы то ни было, усиление критического пафоса передовой русской литературы не случайно «совпало» с революционно-общественным подъемом 70-х гг., нашедшим свое крайнее выражение в революционной борьбе народников.

Характер общественного движения 70-х гг., ход всего пореформенного развития обусловили дальнейший интенсивный процесс разносторонней демократизации литературы. Она нашла выражение в стремлении писателей-реалистов к широкому и всестороннему исследованию и освещению социальных изменений жизни масс, в решимости проникнуть в идеологию и психологию труженика, в его быт, культуру, верования. Интенсивная работа по исследованию народной жизни, проделанная в 60-е гг., принесла свои результаты. Уяснение народного взгляда на мир, оценка происходящего с точки зрения народных интересов, постижение нравственных основ народного миросозерцания, проникновение в особенности эстетики народного творчества, освоение богатств народной мысли и языка, стремление создать литературу, необходимую для народа, — таковы главнейшие аспекты процесса демократизации литературы данного времени. Она охватила творчество широкого круга писателей разных дарований и направлений.

Несомненно, крупнейшим и центральным деятелем демократической литературы и в данный период был Некрасов. Его воздействие на развитие литературы, как ныне очевидно, не исчерпывается только поэзией. Его творчество и организаторская деятельность охватывают всю литературу, включая различнейшие аспекты эстетического восприятия действительности. Именно в этом коренятся причины восторженного восприятия поэзии Некрасова и революционными кругами народничества, и даже такими идейными противниками революционного изменения мира, как Достоевский. «Как много, — восклицал он, — Некрасов, как поэт <...> занимал места в моей жизни!».[7] Многосторонним и глубоко плодотворным было воздействие Некрасова на демократическую литературу 70-х гг. Создание поэмы «Кому на Руси жить хорошо» открыло перед литературой поистине необозримые пер-

[7] *Достоевский Ф. М.* Об искусстве. М., 1973, с. 333.

спективы на пути реализма и народности. Некрасов, как никто из современников, представлял пути всесторонней демократизации литературы не только теоретически, но и сам, своим творчеством, практически решал эти задачи. Для него не были абстрактными понятиями эстетика народного творчества, литература, обращенная к народу.

Вместе с Некрасовым в том же направлении, но своими творческими путями шел Салтыков-Щедрин, для которого народная точка зрения на мир стала основой его острой и бескомпромиссной критики существующего порядка. «Единственно плодотворная почва для сатиры, — заявлял он, — есть почва народная <. . .> Чем далее проникает сатирик в глубины этой жизни, тем весче становится его слово, тем яснее рисуется его задача, тем неоспоримее выступает наружу значение его деятельности».[8] Несомненно, эта декларация по своей сути была программой для литературы в целом. Для творчества самого сатирика в 70-е гг. характерно нарастание «боли сердечной» за народ и тех, кто кладет «душу живу» за его насущные интересы.

Чрезвычайную важность проблем народной жизни для развития литературы глубоко сознавали и другие крупнейшие писатели-реалисты. Это осознание было не только умозрительным, но и духовным переживанием, творческим импульсом в практической литературной деятельности. Для Достоевского в силу жизненного его опыта народная тема не стала предметом широкой творческой разработки. Но как идеолог, он хорошо понимал центральное значение проблем, с положением народа связанных. «Вопрос о народе, — писал он в «Дневнике писателя» в 1876 г., — теперь у нас самый важный вопрос, в котором заключается все наше будущее, даже, так сказать, самый практический вопрос наш теперь».[9] В романах «Подросток» и «Братья Карамазовы» социальные проблемы народной жизни, народное миросозерцание заняли важное место, стали ключевыми для характеристики идейных и духовных поисков главных героев. Однако понимание роли народа самим писателем, особенно исторических судеб русского народа, было очень сложным и противоречивым.

Этапными в постижении вопросов народной жизни и одновременно в уяснении смысла своей деятельности явились 70-е годы для Л. Толстого. Сознание долга перед народом всегда отличало писателя, оно было по сути определяющим в его идейном и творческом пути. Работа над «Азбукой» в 70-е гг., создание книг для обучения народа, для народного читателя находятся в несомненной связи с явлениями, происходившими в литературе и в общественной жизни. Толстой внимательно следит за политическими процессами над революционерами, судьбы подсудимых волнуют

---

[8] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 9. М., 1970, с. 246.
[9] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 22. Л., 1981, с. 44.

писателя. Занимают его и художественные замыслы, связанные с жизнью народа. Социальная трагедия трудовых масс во время голода в Поволжье в 1873—1874 гг. глубоко поразила сердце писателя. Все это с неотвратимой закономерностью вело Толстого к тому духовному кризису, к той идейной перестройке, которая совершилась в конце 70-х—начале 80-х гг. и нашла свое выражение в «Исповеди» и других произведениях публицистического и религиозно-философского характера.

Значительными в идейном и творческом пути были 70-е годы для Лескова, Писемского. К ним близок и П. И. Мельников-Печерский. Можно сказать, что именно проблематика народной жизни, разностороннее исследование коренных основ русской действительности «увели» этих самобытных художников-реалистов из лагеря идейной и политической реакции, столь пагубно сказавшейся на их творчестве в 60-е гг. В последующий период они вышли из мировоззренческого и творческого тупика и при всей сложности своих идейных позиций смогли создать большие реалистические полотна жизни разносословной России. Таковы «Соборяне», «Сказ о Левше», «Мелочи архиерейской жизни» Лескова, роман «Мещане», драма «Ваал», «Финансовый гений» Писемского, романы «В лесах» и «На горах» Мельникова-Печерского.

Вопросы народной жизни тесно переплетались в творчестве писателей разной идейной ориентации с проблемой исторической активности, деятельности в целях изменения действительности, с вопросом о положительном герое в обстановке 70-х гг. В решении данной проблемы с наибольшей «откровенностью» и остротой определялось отношение авторов тех или иных произведений к современному общественному движению в целом, к революционной борьбе народников в особенности. В решении этой проблемы наиболее четко определилась эволюция ряда писателей за данный период — от «Бесов» к «Братьям Карамазовым» у Достоевского, от «Дыма» к «Нови» у Тургенева, — а также отход от антинигилистической тематики у Лескова и Писемского.

Важную роль для роста самосознания русского общества сыграли упоминавшиеся политические процессы над участниками революционно-народнического движения, начиная от процессов над нечаевцами и долгушинцами и кончая процессами второй половины 70-х гг. (над В. И. Засулич, по делу 50-ти, 193-х и др.). Судебные материалы, несмотря на все полицейские и цензурные ограничения, раскрывали перед обществом драматизм и самоотверженность борьбы революционеров, показывали — вопреки намерениям устроителей процессов — мужество, героизм, высоту духовного и нравственного их облика. Разумеется, писатели с напряженным вниманием следили за этими процессами. Сочувственное отношение к «нигилистам» отразилось в ряде произведений Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Гл. Успенского, Осиповича-Новодворского и др.

Было бы преувеличением считать, что все эти события нанесли удар по антинигилистической литературе, — она по-своему интерпретировала и этот материал (см. главу VII). Однако, несомненно, для тех литераторов и читателей, которые на определенном этапе искренно заблуждались относительно жизненного облика «нигилистов», материалы процессов способствовали изживанию ошибочных и односторонних представлений.

Важной особенностью литературно-общественной жизни 70-х гг. является расширение идейных и литературно-художественных связей России с общественной жизнью и литературой Западной Европы. Развитие буржуазных отношений на Западе, рост революционного движения рабочих масс, новые течения философской, научной мысли находили живой и действенный отклик в передовых демократических кругах России. Глубоко взволновали революционную молодежь, захватив и литературу, события Парижской коммуны. Все чаще на страницы русской печати и в радикальные круги проникают сообщения о трудах Маркса и Энгельса. Этому способствуют и широкие личные связи основоположников марксизма с деятелями русского революционного движения. Правда, в данный период марксизм доходил в Россию часто в народнической интерпретации, тем не менее это расширяло представления русского общества о прогрессивной мысли Запада. Вместе с тем идеологи народничества немало способствовали распространению идей позитивизма, захватившего и область эстетики. Это не могло не сказаться отрицательно на уровне русской эстетической и критической мысли 70-х гг.

Существенное значение для русского общества имело широкое ознакомление с новейшей литературой зарубежных стран. На страницах крупнейших печатных органов (в «Отечественных записках», «Деле», «Вестнике Европы» и др.) читатель находил множество переводных романов, повестей, очерков, стихотворений как известных, так порой и весьма второстепенных писателей и поэтов. Особенной популярностью пользовалась французская литература (В. Гюго, Эркман-Шатриан, Э. Золя, А. Додэ, Э. и Ж. Гонкуры), широко переводились также Ф. Шпильгаген, К. Гуцков, У. Теккерей, Д. Эллиот, Г. Лонгфелло, М. Твен и др. В конце 70-х—начале 80-х гг. все чаще появляются в русском переводе произведения писателей славянских стран, особенно Польши (Г. Сенкевич, Б. Прус, Э. Ожешко, Л. Кондратович и др.).

Художественные искания западноевропейских писателей активно обсуждались на страницах русских литературных журналов. Особенный интерес вызывали опыт и эстетические декларации Э. Золя. Его романы интенсивно переводились на протяжении 70-х и 80-х гг. Если исследовательские опыты Золя-романиста не могли не привлекать, то эстетические манифесты натурализма в обстановке расцвета русской реалистической литературы не

находили сколько-нибудь значительного сочувствия, наоборот — они подвергались разносторонней критике.

Вместе с ростом литературного общения все шире становится и признание мирового значения русской литературы. Творчество Тургенева, Л. Толстого, Достоевского, как и важнейшие произведения других писателей-реалистов, становятся важным фактором в развитии мировой литературы.

Сложность, богатство, разнообразие и вместе с тем нередко противоречивость общей картины литературной жизни 70-х гг., тесно связанной с политической борьбой того времени, с разноречивыми теориями преобразования человеческого общества, обусловили напряженность и интенсивность идейно-эстетических исканий в художественном творчестве, в развитии реализма. С эстетическими декларациями, теоретическими размышлениями о путях развития литературы, с различными оценками конкретных произведений выступают не только литературные критики, но и творцы литературы — поэты, писатели, драматурги. Сами эти выступления облекаются не только в форму статей, рецензий, но нередко выносятся на страницы художественных произведений. Таковы, например, размышления Салтыкова-Щедрина о развитии общественного романа в очерках «Господа ташкентцы», рассуждения Достоевского о русском романисте в «Подростке», не говоря уже о его «Дневнике писателя». Проблемы демократизации литературы и ее идейно-художественной перестройки занимали Л. Толстого. Работая над «Азбукой», он размышляет о дальнейшем развитии русской литературы и предсказывает новое ее возрождение в народности. Не раз о развитии демократической литературы писал в своих очерках Гл. Успенский.

Литературная критика не сыграла в литературном процессе столь действенной, активной роли, какую сыграла революционно-демократическая критика в 60-е гг. Наиболее значительной по своему месту в литературно-общественной борьбе 70-х гг. была народническая критика (Н. К. Михайловский, П. Н. Ткачев, А. М. Скабичевский и др.). Она сыграла существенную роль в поддержке и пропаганде демократической литературы, в борьбе с реакцией. Критические отделы «Отечественных записок» и «Дела» уделяли много внимания полемике по вопросам современной литературной и общественной жизни. Вместе с тем критики-народники не смогли по достоинству оценить и раскрыть глубокий прогрессивный идейно-эстетический смысл ряда крупнейших достижений современной литературы, — включая такие произведения как «Анна Каренина» Толстого, «Братья Карамазовы» Достоевского, «Новь» Тургенева, — драматургии Островского и др. Народнической критике помешали это сделать несомненные отступления от принципов революционно-демократической критики и эстетики 60-х гг. в сторону позитивизма, механистического подхода к проблемам художественного творчества. Другие течения (консервативно-идеалистического, а также и реакционно-охрани-

тельного характера) в критике 70-х гг. не выдвинули сколько-нибудь значительных концепций понимания литературы. Лишь зарождение марксистской литературной критики в последующий период продвинуло вперед разработку теоретических основ литературы и понимание глубоких связей художественного творчества с действительностью.

Между тем литература 70-х гг., во многом не удовлетворявшая современников не только вследствие различия идеологических позиций писателей, но и по своим эстетическим, художественным особенностям, представляла собою, как это стало отчетливо ясным в исторической перспективе, картину чрезвычайного художественного богатства, разнообразия эстетических ценностей, творческих направлений, плодотворных поисков нового, глубоко перспективного для дальнейшего развития художественного слова. Эти достижения, поиски, открытия находятся в непосредственной связи с лучшими традициями реализма русской и мировой литературы, вместе с тем они порождены идейными запросами времени, остротой и драматизмом развернувшейся общественной борьбы, высоким интеллектуальным уровнем участников этой борьбы, осознанием ее глубинных национальных истоков в социальной, духовной и материальной жизни русского народа.

Развитие творческого метода реализма в литературе, как и в искусстве в целом, доказало на данном этапе его плодотворность, неиссякаемость в обновлении художественных средств познания и отображения действительности. Потребность в радикальной перестройке существующего общества с необходимостью вела писателей демократических устремлений к всестороннему анализу социальных сторон жизни самых различных слоев общества, широких трудовых масс в особенности. Именно в данный период развертывается беспримерное по размаху «художественное» исследование жизни крестьянских масс, пореформенной деревни.

В связь с данным исследованием следует поставить огромное значение творчества Некрасова и Салтыкова-Щедрина, Глеба Успенского и всей плеяды писателей народнической, демократической ориентации, состоявшее в том, что они в новых исторических условиях смогли продвинуть вперед развитие существующих жанров — поэмы, романа, очерка. Это привело к обновлению, обогащению художественных возможностей данных жанров — такова уникальность созданного Некрасовым эпоса «Кому на Руси жить хорошо», таковы наполненные острым социальным анализом действительности «общественные» романы и циклы очерков Салтыкова-Щедрина, эпические по широте охвата народной жизни циклы крестьянских очерков Глеба Успенского. Примечательно, что наиболее интенсивные перемены переживают в этот период именно роман и очерк, причем в их развитии наметилось отчетливое стремление и к размежеванию (таков, например, решительный отказ от формы романа Гл. Успенского), и

к синтезу (таково, например, «очерковое» происхождение народнического романа).

В 70-е гг. идет интенсивное развитие и «психологического течения» в реализме («Подросток», «Братья Карамазовы» Достоевского, «Анна Каренина» Толстого, «Новь» Тургенева, «Соборяне», очерки и рассказы Лескова, первые рассказы Гаршина и др.). Необходимость раскрытия душевного механизма поступков, переживаний, драматических конфликтов самой человеческой мысли вызывалась потребностями современного мира и человека в этом мире. Именно в разработке данных проблем русская литература выдвигалась на первый план в мировой литературе и оказала затем огромное воздействие на ход ее развития.

С просветительскими тенденциями, ведущими свою линию от демократического романа 60-х гг., Чернышевского прежде всего, не без оснований связываются романы о «новых людях» начала 70-х гг. (Бажин, Кущевский, Федоров-Омулевский и др.).

Хотя названные течения были уже не новостью в 70-е гг., их внутреннее содержание во многом и существенно менялось, обогащалось. Если прежде разграничение этих течений включало в себя немалую долю условности, то по мере дальнейшего развития литературы происходит их существенная трансформация, их глубокое взаимопроникновение. Социальная детерминированность героев Достоевского и Толстого не скрывается, она отчетливо просматривается в умственных и нравственных переживаниях, исканиях, конфликтах, в сюжетных ситуациях и в композиционных особенностях произведений. Сложная гамма душевных переживаний характеризует героев Салтыкова-Щедрина и Глеба Успенского. С разной степенью достоверности и тонкости отображение духовного мира персонажей входит в народнические романы, повести, рассказы и очерки.

Все глубже и достовернее предстает перед читателем внутренний мир не только интеллигента, представителей имущих и правящих кругов общества, но и представителей народной массы. Внутренний мир крестьянина-труженика в «Кому на Руси жить хорошо» предстал во всей сложности и богатстве. Тем самым было навсегда покончено с утверждениями эстетической критики о якобы неизбежной духовной и интеллектуальной ограниченности литературы о народе. Раскрытие красоты духовного мира и нравственных представлений крестьянина-труженика — основного представителя народной массы того времени — все шире и глубже входило в литературу. В этом состояло поступательное развитие демократической линии в литературе. Так, одной из центральных фигур в литературе 70-х гг. становится Глеб Успенский, иным путем и на ином материале к широкому признанию шел Лесков. К глубокому познанию эстетики народного творчества вслед за Некрасовым приходит Л. Толстой.

Стремление писателей-реалистов ко все более достоверному и глубокому изображению действительности, ко все более истин-

ному ее пониманию вело к диалектически противоречивому и в то же время единому в своей внутренней сущности процессу: с одной стороны, ко все большей «самостоятельности» героев, «независимости» их от авторов (то, что названо многоголосием, полифонией в отношении романов Достоевского), к предельной объективации картин действительности; с другой — в силу сложности, новизны изображаемых явлений жизни — к стремлению авторов публицистически «разъяснить» смысл изображаемого, заявить о своей, авторской позиции. Процесс этот имел свои традиции и в предшествующих периодах, но именно в 70-е гг. он достиг, может быть, наибольшей своей остроты.

С дальнейшим развитием реализма связано и стремление писателей ко все большей безыскусственности повествования, к преодолению литературных условностей — к естественности, к предельно мотивированному повествованию, к «невыдуманной» литературе, к жизненной документальности. Данный процесс захватит не только очерк, но и другие художественные жанры. Это привело к возрастанию роли рассказчика, являющегося одновременно и героем произведения. Художественный сказ достигает высокого искусства в творчестве Лескова, Глеба Успенского и других писателей, особенно в произведениях, посвященных народной жизни. Мотивировка повествования важное место занимает и в романе. Отделен от автора рассказчик в «Бесах» Достоевского, от первого лица — от имени главного героя — ведется повествование в «Подростке». В более «традиционных» романах, повестях усиливается роль монологов, пространных «исповедей» героев.

Однако все эти приемы, мотивирующие реальность, безыскусственность повествования, отнюдь не означают «устранения» автора в произведении, превращения его в своеобразного стенографа происходящего. Как бы ни развивались изображаемые события, от имени кого ни шло бы повествование, автор в скрытом, а часто и в явно подчеркнутом виде «присутствует» в произведении. Более того, роль его в известной мере возрастает. Такова, скажем, роль автора-наблюдателя и публициста в крестьянских очерках Гл. Успенского, в рассказах Наумова, в сказах Лескова. Организующую роль автора в любом произведении подчеркивал Достоевский.

Для 70-х гг. характерен наметившийся отлив литературных сил (особенно вновь входивших в литературу) от крупных эпических форм, прежде всего от романа, к малым жанрам — к повести, очерку, рассказу. Неудовлетворенность традиционным романом, как отмечалось выше, была характерным явлением в литературе и критике 70-х гг. Однако было бы неправильным считать это проявлением кризиса в развитии романа (а тем самым и реализма), который якобы отчетливо обозначился в русской литературе конца XIX в. Новые тенденции в развитии литературы явились выражением дальнейшего развития и углубления

реализма, обновления художественных средств отображения действительности. Сам роман переживает полосу своей внутренней перестройки, основное направление которой — в диалектическом совмещении достижений реализма как в социальном анализе действительности, так и психологической достоверности в отображении внутреннего, духовного мира человека.

Происходят качественные сдвиги в развитии малых жанровых форм. К вершинным достижениям подошел в своем развитии очерк. От непритязательных «документальных» зарисовок отдельных явлений повседневной жизни, характерных «типов», разрозненных картин главным образом городского быта литературный очерк возвысился до создания широких эпических полотен современной действительности, анализа социально-исторических процессов, связанных с жизнью широких народных масс, новых общественных явлений, затрагивающих судьбы страны, до разработки обобщающих доктрин в осмыслении этой действительности. Циклы очерков стали новым своеобразным жанром литературы и в то же время лабораторией обновления сопредельных традиционных жанров художественной прозы: рассказа, повести, романа. В ряду виднейших мастеров в создании циклов очерков и рассказов — Салтыков-Щедрин («В среде умеренности и аккуратности», «За рубежом» и др.), Глеб Успенский («Новые времена, новые заботы», «Из деревенского дневника», «Крестьянин и крестьянский труд», «Власть земли»), Эртель («Записки степняка»), писатели-народники.

Все более емким по своему идейному и эстетическому смыслу становится рассказ. Усложнившиеся условия общественной жизни, включая и такие, как цензурные ограничения, вели к возрастанию смыслового и художественного значения слова, отдельных компонентов произведений — к возрастанию роли подтекста, к расчету на особую активность читателя, к воспитанию этой активности. Особенно отчетливо данный процесс проявился в творчестве новых писателей, начавших свою литературную деятельность на грани 70-х и 80-х гг., в ряду которых — Осипович-Новодворский, Гаршин, Мамин-Сибиряк, Эртель и другие. Новые качественные сдвиги к концу 70-х гг. происходят и в творчестве «старых» художников слова. На страницах «Дневника писателя» со своими художественными миниатюрами выступает Достоевский. Сложным путем к народным рассказам пришел Л. Толстой. Огромной силы философской и эстетической обобщенности достигает в «Стихотворениях в прозе» Тургенев. К «Мелочам жизни» шел Салтыков-Щедрин. Высокое искусство повествования в малых жанрах демонстрирует Лесков.

Литературное движение 70-х гг., важные перемены социально-исторического характера с необходимостью подготовляли новый, последующий период в русской литературе, в развитии реализма художественного творчества.

ПРОЗА ПИСАТЕЛЕЙ-НАРОДНИКОВ

1

Значительным и своеобразным явлением литературного движения 70-х гг. является художественная проза писателей-народников. К этому течению демократической литературы принадлежат такие писатели, как Н. И. Наумов, Ф. Д. Нефедов, П. В. Засодимский, Н. Н. Златовратский, Н. Е. Каронин-Петропавловский, С. М. Степняк-Кравчинский и другие литераторы, близкие к народничеству. С учетом этого течения обычно рассматривается литературная деятельность Г. И. Успенского 70—80-х гг. В связи с народнической прозой уместнее всего рассматривать и творчество А. О. Осиповича-Новодворского. К данному ряду писателей следует отнести и обширный круг беллетристов, печатавшихся в «Отечественных записках», «Деле», «Слове», «Устоях», «Русском богатстве» и других изданиях, в той или иной мере причастных к народническому движению.

На сложность отношений данной группы писателей-реалистов к народничеству указывал еще Плеханов: «Народничество как литературное течение, стремящееся к исследованию и правильному истолкованию народной жизни, — совсем не то, что народничество как социальное учение, указывающее путь „ко всеобщему благополучию“. Первое не только совершенно отлично от другого, но оно может <...> прийти к прямому противоречию с ним».[1] Плеханову принадлежат и первые научные характеристики реализма виднейших представителей народнической прозы, которых он относил к «художникам-социологам».[2]

В творчестве писателей-народников особенно отчетливо ощутимы связи с демократической литературой 60-х гг. Для них характерен преимущественный интерес к современной народной жизни, всестороннее ее исследование, пристрастие к очерку и

[1] *Плеханов Г. В.* Избранные философские произведения, т. 5. М., 1958, с. 71.

[2] Там же, с. 46.

рассказу, объединение их в циклы, сборники. Есть общее у писателей-народников с предшественниками и в обращении к теме идейных и духовных исканий разночинной интеллигенции. Однако и в темах, и в творчестве в целом народническая литература есть порождение нового этапа литературно-общественной жизни. Она вполне своеобразна.

Направление развития народнической прозы в 70-е гг. наиболее четко проявилось в литературе, посвященной пореформенной деревне. Развитие это шло от первых общих, в известной мере схематичных картин пореформенной крестьянской жизни в произведениях Нефедова, Наумова, Засодимского, относящихся к первой половине 70-х гг., ко все более дифференцированному и углубленному анализу противоречий деревенской действительности в творчестве Гл. Успенского, Златовратского, Каронина-Петропавловского и других литераторов конца 70-х—начала 80-х гг.

По творческому методу, по связям с общественным движением своего времени народническая проза 70-х гг. является органической частью русской литературы. Своим творчеством писатели-народники внесли существенный вклад в развитие реализма, всесторонней демократизации, народности, в дело представительства интересов трудовых — главным образом крестьянских — масс. В своих идейных исканиях и творческой деятельности писатели-народники находились под несомненным воздействием теории и практики народнического движения.

Тематика их произведений во многом и главном порождена потребностями общественного движения 70-х гг. Разностороннее исследование и отображение социальных процессов в современной крестьянской жизни в значительной мере предопределили выбор жанров произведений писателей-народников. Очерк явился наиболее подвижной формой, хорошо приспособленной к отображению бурно изменявшейся действительности. Близко с очерком соприкасается и рассказ. В 70-е гг. очерк в народнической прозе переживает полосу интенсивного развития и достигает большой гибкости, емкости, содержательности. Сочетание художественных картин и публицистики особенно характерно для народнического очерка. Эпическая широта отображения действительности ярко проявилась в циклизации очерков и рассказов.

Несомненным достижением народнической прозы является также создание романов, повестей, посвященных как народной жизни («Хроника села Смурина» Засодимского, «Устои» Златовратского), так и жизни, борьбе народнической интеллигенции («Золотые сердца» Златовратского, «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны» Осиповича-Новодворского, позднее «Андрей Кожухов» Степняка-Кравчинского и др.).[3]

---

[3] См.: *Маевская Т. П.* Идеи и образы народнического романа (70—80-е годы XIX века). Киев, 1975.

Писатели-народники следовали в своем творчестве реалистическому методу изображения действительности. Романтические тенденции, отдельные черты идеализации народных форм жизни не меняют основ их реалистического подхода к отображению жизни, ведущего стремления — следовать жизненной правде. В своей творческой деятельности народнические литераторы во многом ориентировались на достижения крупнейших русских писателей-реалистов.

Прогрессивный вклад писателей-народников в развитие литературы особенно ощутим в произведениях, посвященных народной жизни. Исследовательский подход художников слова к деревенской действительности ярко определил Глеб Успенский: «Мы решаемся спуститься в самую глубь мелочей народной жизни <...> надо самим нам перерыть все, что ни есть в избе, в клуне, в хлеву, в амбаре, в поле».[4] Не выдумывать, а воспроизводить виденное во всей жизненной точности — сознательная цель реализма писателей-народников. Однако они не были фактографами: автор берет не просто факт, а факт характерный, отражающий типическое, существенное в действительности. Вместе с тем писателю-народнику очень важно подчеркнуть достоверность, невыдуманность изображенного. Поэтому в его рассказах, очерках нередки «ссылки» на источник, на документальные свидетельства истинности представленного в произведении. Он часто воспроизводит и сам процесс изучения, ознакомления с действительностью. Произведения литераторов-народников, как правило, открыто и сознательно тенденциозны. Писатель или повествователь стремится разъяснить смысл изображенного, часто переходит к «пропаганде», к публицистике. Поэтому роль рассказчика чрезвычайно велика в произведениях литераторов-народников.

Преимущественное внимание к социальным процессам в жизни во многом определило художественные приемы творчества писателей рассматриваемого направления. При всем отличии литературного народничества от народничества как социального учения в мировоззрении и творчестве беллетристов-народников нашли отражение ошибочные представления о русской пореформенной действительности и путях ее преобразования (идеализация крестьянской общины и патриархального крестьянства, некритическое отношение к консервативным чертам в народном миросозерцании, убеждение в непрочности, «случайности» буржуазных отношений и др.). В целом же в творческой практике они оставались верными принципам реализма в литературе. Это и определило огромное познавательное и жизненное значение их произведений. Разносторонним и правдивым отображением изменений, происходивших в пореформенной народной жизни, а также созданием произведений об участниках революционной борьбы

---

[4] *Успенский Г. И.* Полн. собр. собр. соч., т. 8. М.—Л., 1949, с. 79.

70-х гг. писатели-народники внесли существенный вклад в художественную летопись русской жизни, в развитие передовой русской литературы.

Ярким выражением связей демократической литературы 70-х гг. с революционно-освободительной борьбой явилась так называемая пропагандистская литература. Порожденная потребностями революционно-народнического движения, она получила особенно широкое развитие в период «хождения в народ», выдвинув и своих поэтов, и своих прозаиков.

Характерной особенностью пропагандистской литературы 70-х гг. является как наличие в ней специально созданных произведений, так и вовлечение в круг этой литературы произведений писателей радикально-демократического лагеря, печатавшихся в подцензурных изданиях и хорошо известных образованному читателю. Среди революционно настроенной молодежи огромную популярность приобрела поэзия Некрасова, первые сказки и другие произведения Салтыкова-Щедрина, рассказы и очерки писателей-демократов 60-х гг. (Решетникова, Левитова, Голицынского и других), беллетристов-народников.

В создании, печатании, распространении литературы пропагандистского характера сыграли важную роль народнические кружки и организации. Уже кружок долгушинцев придает большое значение пропагандистской литературе, обращенной непосредственно к народу. В ряду первых пропагандистских произведений — брошюра В. В. Берви-Флеровского «Как должно жить по закону природы и правды», прокламация А. В. Долгушина «Русскому народу» и др. Долгушинцы для пропаганды в народе пользуются и легальными произведениями (рассказы «Дедушка Егор» М. К. Цебриковой, «Батрачка» Е. Н. Водовозовой и др.).

Большую роль в создании и распространении пропагандистской литературы сыграл кружок «чайковцев», иногда называемый в исторических трудах «Большим обществом пропаганды». В печатании, а затем и распространении нелегальной пропагандистской литературы сыграли действенную роль эмигрантские народнические издания, особенно журнал и газета «Вперед!» П. Л. Лаврова. Позднее пропагандистские произведения печатали также подпольные типографии «Земли и воли», «Народной воли», «Черного передела» и др.

В пропагандистской литературе 70-х гг. отчетливы два ее ряда: литература, предназначенная для передовой интеллигенции, революционно настроенной молодежи, и произведения, обращенные к народу — крестьянам, рабочим, солдатам. Если в состав первой входили в основном произведения прогрессивных выдающихся писателей и мыслителей (Герцена, Чернышевского, Добролюбова, переводной литературы и т. д.), то с литературой для народа положение было более сложным. Ее явно недоставало.

В создании литературы для народа много сделали сами участники народнического движения, выдвинув своих поэтов, прозаи-

ков, публицистов. Так были созданы сказки С. М. Степняка-Кравчинского («Сказка о Мудрице Наумовне», «О Правде и Кривде», «Сказка о копейке»), Л. А. Тихомирова («Сказка о четырех братьях»), Ф. В. Волховского («Ночь под Новый год», «Сказка о несправедливом царе») и др. В народнической «потаенной» литературе есть и рассказы из народной жизни («Митюха» И. А. Худякова, «Внушителя словили» А. И. Иванчина-Писарева и др.), книжки-брошюры публицистического характера («Хитрая механика» В. Е. Варзара, «Мужицкая правда» Л. Э. Шишко и др.), произведения на исторические темы («Емельян Иванович Пугачев» Л. А. Тихомирова и П. А. Кропоткина, «История одного французского крестьянина» — переделка романа Э. Эркмана и П.-А. Шатриана, поэмы С. С. Синегуба «Илья Муромец», «Степан Разин»).[5]

Во всех жанрах пропагандистской литературы для народа отчетливо стремление учесть уровень народного самосознания, как можно шире использовать богатую народную лексику, образы и приемы народного творчества (сказки, пословицы и поговорки, былины, песни). Составители пропагандистских произведений, не будучи в своем большинстве профессиональными литераторами, в то же время широко опирались на традиции и опыт современной демократической литературы, на творчество выдающихся писателей-реалистов, особенно на поэзию Некрасова, произведения Салтыкова-Щедрина, Гл. Успенского и др. Так, автор «Сказки о четырех братьях» творчески воспользовался приемами повествования в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Автор же «Мудрицы Наумовны» Степняк-Кравчинский предпринял беспримерную в своем роде попытку использовать в сказочной форме первый том «Капитала» Маркса для критики современного буржуазного строя и для призыва к борьбе за народное освобождение. П. Л. Лавров писал об этой сказке: «„Мудрица Наумовна“ была как бы молодою попыткою эпопеи социальной революции, где стояли рядом чисто фантастические элементы, реальные картины и идеализированные образы социалистических борцов разных типов».[6]

В нелегальной пропагандистской литературе мы не найдем произведений значительных в художественном отношении, да создатели ее и не ставили перед собой эстетических целей. Однако среди пропагандистских произведений читатель найдет немало правдивых зарисовок народной жизни, острую критику существовавшего общественного строя, образцы подлинно революционной публицистики, народного красноречия.

Создавая нелегальную литературу, необходимую для революционной пропаганды, революционеры-народники хорошо понимали

---

[5] См.: Агитационная литература русских революционных народников. Потаенные произведения 1873—1875 гг. Л., 1970.

[6] *Лавров П. Л.* Народники-пропагандисты 1873—1878 гг. Л., 1925, с. 127.

огромное значение «большой» русской литературы для роста самосознания русского общества, для раскрытия антинародной сущности господствующего режима. Творчество Гоголя и Салтыкова-Щедрина, Некрасова и поэтов демократического лагеря, Чернышевского и других создателей произведений о «новых людях», Гл. Успенского и писателей-демократов 60—70-х гг. были постоянно в круге чтения и самообразования революционно-народнической молодежи. В «репертуар» пропагандистской литературы входили многие произведения «легальных» поэтов и писателей. Известна огромная роль и здесь творчества Некрасова. В деле революционной пропаганды в народе широко использовались рассказы и очерки писателей-демократов 60-х гг., беллетристов-народников. В. Н. Фигнер рассказывает, что своим слушателям в деревне она читала произведения многих русских писателей: «То были Некрасов, некоторые вещи Лермонтова, Щедрина, иногда статья толстого журнала, рассказы Наумова, Левитова, Голицынского. . .».[7]

Из упомянутых здесь писателей примечательна как бы новая жизнь очерков и рассказов Левитова и Голицынского, созданных еще в 60-е гг. Известные «Степные очерки» Левитова в 1874 г. выходят вторым изданием; тогда же свое — тоже второе — издание некоторых его очерков под тем же названием, но в переработанном виде для пропагандистских целей осуществляет кружок «чайковцев». В сборник были включены три очерка: «Соседи», «Расправа», «Дворянка». Переизданы были в 1873 г. с теми же целями и «Очерки фабричной жизни» А. П. Голицынского (впервые книга появилась в 1861 г.); в списках пропагандистов-народников очерки этого малоизвестного писателя-демократа 60-х гг. называются неоднократно.[8]

В период «хождения в народ» большую популярность приобрели очерки и рассказы Н. И. Наумова, вошедшие в сборник «Сила солому ломит». Сборник был издан в 1874 г. кружком «чайковцев» и широко использовался в народнической пропаганде. Плеханов в статье о Наумове свидетельствует: «Его произведениями зачитывались. Особенный успех имел сборник „*Сила солому ломит*“».[9] Активно использовалась и книга Ф. Д. Нефедова «На миру. Очерки», дважды издававшаяся в 70-х гг. (1872, 1878). Произведения Наумова и Нефедова давали ценный материал для характеристики бедственного положения пореформенной деревни, засилья в самой сельской общине кулака, лавочника, произвола чиновников.

Пропагандистская литература, порожденная революционно-народническим движением 70-х гг., — яркая и самобытная стра-

---

[7] *Фигнер В. Н.* Запечатленный труд, т. 1. М., 1964, с. 164.

[8] См. об этом, как и о пропагандистской литературе в целом, в книге: *Соколов Н. И.* Русская литература и народничество. Литературное движение 70-х годов XIX века. Л., 1968, с. 134—151.

[9] *Плеханов Г. В.* Избранные философские произведения, т. 5, с. 138.

ница в общественной жизни России. Вовлечение в круг этой литературы произведений виднейших русских писателей-реалистов, особенно писателей демократического направления, свидетельствует о том, что агитационная, пропагандистская литература не была явлением случайным и искусственным, она была глубоко органична как часть передовой русской литературы, связана с ее развитием, ее проблематикой и художественными формами. Она уходит своими истоками и в народное творчество, народное миросозерцание. Вместе с тем она — прямое выражение глубоких и разносторонних связей передовой русской литературы с русским революционно-освободительным движением.

2

У писателей-народников, создателей художественной прозы, много общего: в жизненной судьбе, в связях с идеями и практикой народнического движения, в тематике, жанрах, приемах реалистического письма: В то же время каждый из литераторов-народников вполне оригинален, самобытен в своем идейном и творческом облике, в разнообразии созданных произведений.

В рамках данного труда возможно остановиться на творчестве сравнительно немногих, наиболее характерных представителей народнической прозы, хотя круг ее создателей, как отмечалось выше, гораздо шире и разнообразнее и включает большое число имен и произведений.

К старшему ряду писателей-народников принадлежит Филипп Диомидович Нефедов (1838—1902). Ранние наблюдения над тягостной жизнью ткачей села Иванова (с начала 70-х гг. — город Иваново-Вознесенск), крестьян окрестных деревень послужили молодому литератору материалом для первых очерков и статей, печатавшихся в местной, а затем в столичной прессе.

К концу 60-х гг. его имя уже известно в демократических кругах. Очерк «Девичник» (1868) печатается в «Отечественных записках». В 1872 г. появляются публицистические очерки «Наши фабрики и заводы», своей суровой жизненной правдой вызвавшие широкий интерес читателей и негодование дельцов-промышленников, не церемонившихся в ограблении рабочей бедноты. Тогда же появляются и рассказы Нефедова, написанные в результате основательного ознакомления с крестьянской жизнью («Безоброчный», «Крестьянское горе» и др.). Они-то и составили упоминавшийся сборник «На миру», принесший писателю широкую известность. Рассказ «Безоброчный» особенно часто использовался в народнической пропаганде. Бедственное положение мужика-труженика как в до-, так и в пореформенную пору, всесилие и произвол местных богатеев, неспособность крестьянского мира вступиться за односельчанина — все эти мотивы давали цепный

материал для бесед народников с крестьянами во время «хождения в народ».[10]

Хотя рассказы и очерки Нефедова не обладают значительными эстетическими достоинствами, они привлекают своею безыскусственностью, демократическими симпатиями автора, его стремлением к безусловной жизненной правде. Они интересны и насыщенностью бытовыми зарисовками, просторечным языком персонажей, весьма частым обращением писателя к народному творчеству.

По своим взглядам Нефедов был далек от революционных программ народников. Даже в произведениях начала 70-х гг. у него налицо черты идеализации патриархального крестьянского быта, он не зовет к протесту, к радикальным переменам общественного строя. Пропагандисты народники, опираясь на рассказы «Безоброчный», «Крестьянское горе» и подобные им, шли в своих истолкованиях этих произведений гораздо дальше их автора.

Идейный кризис народничества и разгром его революционных организаций после 1 марта 1881 г. сказались на дальнейшей эволюции Нефедова в сторону либерализма. Идеализация общинных порядков, сельской жизни вообще («Ионыч», «Стеня Дубков»), народническая неприязнь к фабричному быту («Чудесник Варнава») характерны для позднего Нефедова.

Однако демократическим симпатиям он остается верен до конца. Знаменателен его вклад в изучение жизни и быта других народов России, бедственного положения переселенцев (очерки «В горах и степях Башкирии», «Никитин починок», «Ушкуль» и др.). Уступая другим писателям народнической ориентации в даровании и в смелости критики существующего строя, он способствовал в меру своих сил дальнейшему развитию демократической литературы.

В ту же пору и во многом при сходных обстоятельствах протекала деятельность сверстника Нефедова — Николая Ивановича Наумова (1838—1901), ставшего одним из наиболее характерных представителей литературного народничества. Он принадлежал к группе видных деятелей демократического движения 60—70-х гг., тесно связанных с Сибирью. В эту группу входили И. А. Худяков, А. П. Щапов, публицисты «Дела» С. С. Шашков и Н. М. Ядринцев, писатель И. В. Федоров-Омулевский и др. Мировоззрение Наумова складывалось под воздействием идей революционных демократов, рано сблизился он и с народническими кругами. Литературную деятельность он начал еще в 50—60-е гг., его первые рассказы и очерки печатались в «Современнике», «Военном сборнике», «Искре».

---

[10] См. об этом: *Соколов Н. И.* С. Л. Перовская — пропагандистка. (Из истории «хождения в народ»). — В кн.: Русские писатели и народничество. Межвузовский сборник, вып. 1. Горький, 1975, с. 123—131.

Хорошо зная жизнь и быт сибирского крестьянства, Наумов в начале 70-х гг., в период подготовки «хождения в народ», публикует в «Деле» и «Отечественных записках» ряд очерков и рассказов, рисующих положение пореформенной деревни («Деревенский торгаш», «Юровая», «Крестьянские выборы», «Мирской учет» и др.); затронул он и положение рабочих на золотых приисках в Сибири («Еж»). Эти произведения появились вовремя. Кружок «чайковцев» издает упоминавшийся сборник очерков и рассказов Наумова «Сила солому ломит». Пропагандистская направленность произведений Наумова несомненно входила в замысел автора. Речи деревенских протестантов, диалоги на мужицких сходках («Юровая», «Крестьянские выборы» и др.) своим содержанием и пафосом перекликались с речами и беседами народников-пропагандистов в деревне. Насущные вопросы пореформенного положения крестьян, включая критику пресловутой «воли» («У перевоза»), суровая бедность и полное бесправие деревенских тружеников, засилье местных богачей — скупщиков, лавочников, кулаков, бесчинствующих под покровительством властей, слабая организованность крестьянского «мира», одиночный протест немногих деревенских смельчаков — такова проблематика очерков и рассказов Наумова.

Уже Плеханов, давший с марксистских позиций первую основательную характеристику произведений Наумова, отмечал их своевременность, популярность, несомненную жизненность и реализм писателя. Хорошее знание экономики, быта, уклада жизни крестьянина, особенностей его психологии, народной речи, живость повествования, чувство симпатии к труженикам, — все это ярко проявилось в его произведениях. Однако в тех же произведениях сказались черты идейной и творческой ограниченности писателя. Критически изображая крестьянский «мир» — общину — он в то же время наивно верит в ее прочность, в ее будущее. Как художник Наумов грешит схематизмом и однообразием в изображении духовного облика своих деревенских героев, схематизированы в значительной мере и социальные конфликты, отображенные в его деревенских очерках и рассказах. Показать бедственное положение тружеников, раскрыть хитрые приемы, а порой и откровенные до цинизма махинации их угнетателей — вот его прямая, ничем не усложняемая цель. Для разъяснения смысла зарисованных картин нередко слово берет сам писатель, вставляя в повествование пространные публицистические рассуждения об экономике и правовом положении крестьян; иногда данные рассуждения передоверяются наиболее симпатичным ему героям. Подобная схематичность несомненно снижает художественный уровень произведений.

Очерки и рассказы Наумова второй половины 70-х и отчасти 80-х гг. составили его сборники «В тихом омуте» и «В забытом краю». В них писатель продолжил исследование и отображение процессов, происходящих в жизни сибирской деревни, характер

ных для положения всего русского пореформенного крестьянства. Однако социальной остротой позднейшие зарисовки уступали картинам, созданным в пору наивысшего подъема движения «в народ». Неудача этого движения способствовала переключению внимания писателя с общественных проблем на нравственный облик различных представителей деревни, переходу к морализаторству, к проповеди «самой элементарной гуманности».[11] Однако и в этих произведениях социальное неблагополучие трудовой деревни воссоздается на широком жизненном материале. Большой интерес представляет повесть Наумова «Паутина», в которой продолжено изображение жизни и участи рабочих Сибири. Писатель остается до конца верен принципам демократизма и безусловно реалистического отображения действительности.

В тот же период подъема народнического движения, когда активно входили в литературу Наумов и Нефедов, сложился, а затем пережил пору своей наибольшей популярности Павел Владимирович Засодимский (1843—1912). Его мировоззрение, понимание задач литературы также определились под воздействием идей «Современника», творчества Некрасова, писателей-демократов. К началу 70-х гг. относится тесная близость Засодимского с деятелями революционно-народнического движения (Ф. Н. Лермонтовым, М. В. Куприяновым, С. А. Лешерн и др.). Как писатель он начал с повестей «Грешница», «Волчиха» и других на страницах «Дела». Однако известность ему доставил роман «Хроника села Смурина», напечатанный в 1874 г. в «Отечественных записках» с одобрения Салтыкова-Щедрина и Некрасова.

Если Нефедов и Наумов очерками и рассказами о деревне ответили насущной потребности революционной пропаганды в народе, то Засодимский в своем романе осуществил попытку показать самую деятельность народников в деревне и вместе с тем воссоздал реальную обстановку, в которой протекала эта деятельность.

Главный герой романа Дмитрий Кряжев — фигура редкая для тогдашней деревни, тип народника, вышедшего из недр самого народа. По свидетельству писателя, данный герой не был выдуман и имел реального прототипа. Картина крестьянской жизни в селе Смурине, острые социальные конфликты, в нем происходящие, в целом перекликаются с зарисовками пореформенной деревни у многих писателей демократического направления. Новым является рассказ об утопической попытке организовать народное производство объединившихся в артель крестьян-бедняков. Конечно, в условиях господствовавшего социального строя такая попытка была обречена на неудачу. Об этой неудаче со всей трезвостью и суровой откровенностью и повествуется в романе Засодимского. Злободневность темы, правди-

[11] *Плеханов Г. В.* Избранные философские произведения, т. 5, с. 145.

вость зарисованных картин деревенской жизни обеспечили успех произведению у современников; оно и сейчас не утратило своего историко-познавательного значения. Несомненно, знаменательна и решимость автора взяться за разработку жанра романа из народной жизни пореформенного периода.

В художественном отношении произведение все же весьма уязвимо. Писатель в значительной степени механически воспользовался приемами традиционного романа, особенно в тех случаях, когда речь идет о личной жизни героев. Весьма «плакатны» в своей контрастности зарисовки положительных и отрицательных персонажей. Внутренний, духовный мир героев раскрыт в романе без достаточной гибкости и тонкости. Все это давало повод для отрицательных оценок произведения со стороны критики. Однако роман был принципиально новым и существенным явлением, знаменуя собою важные процессы в жизни и литературе.

Жизнь пореформенной деревни Засодимский освещает и в дальнейшем творчестве: в романах «Кто во что горазд» (1878), «Степные тайны» (1880), в ряде повестей, очерков. Интересен роман «По градам и весям» (1885), посвященный судьбам народнического движения. В последний период своей жизни Засодимский успешно выступал и как детский писатель («Задушевные рассказы», «Бывальщины и сказки» и пр.).[12]

С народнической литературой главным образом второй половины 70-х и начала 80-х гг. связана писательская деятельность Николая Николаевича Златовратского (1845—1911). Выросший в провинциальной разночинской среде, он рано проникается демократическими идеями в литературе и уже в 60-е гг. сотрудничает в «Искре», «Будильнике» и других изданиях, стремясь подражать Салтыкову-Щедрину. Из писателей-демократов значительную роль в судьбе Златовратского сыграли Левитов и Нефедов. На дорогу самостоятельного творчества он вышел к середине 70-х гг. в результате обращения к темам народной, крестьянской жизни. К тому времени ему стали близки и народнические идеи об особой роли сельской общины, программы деятельности в деревне и т. д. Тщательно изучает он и самую жизнь пореформенной деревни.

Появление повести «Крестьяне-присяжные» (1874—1875) в «Отечественных записках», поддержка Некрасова и Салтыкова-Щедрина знаменовали начало нового и самого значительного этапа в творческом пути писателя-народника. В повести, перекликающейся некоторыми сюжетными мотивами с поэмой Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», ярко сказались демократизм писателя, его народолюбие, хорошее знание крестьянской жизни, правдиво запечатлены картины ее глубокого неблагополучия. Здесь наметилась в какой-то мере та идеализация общинного

---

[12] См.: *Якушин Н.* По градам и весям. Очерк жизни и творчества П. В. Засодимского. М., 1965.

уклада жизни, которая особенно проявится в последующих произведениях, в частности в очерках «В артели» (1875).

Проблемам идейных и нравственных исканий народнической интеллигенции посвящена повесть «Золотые сердца» (1877—1878). Писатель с горячим сочувствием относится к своим героям, к их поискам жизненного призвания, стремлению помочь бедствующему народу. В произведении сказалась и явная идеализация благотворительной деятельности интеллигенции в деревне, а также смирения, терпения, религиозного отрешения от земных благ ряда персонажей из народной среды.

Центральным произведением Златовратского о народной жизни, как и его творчества в целом, является роман «Устои. История одной деревни» (1878—1883). Одновременно с романом, перекликаясь с ним, создаются писателем и другие произведения на крестьянскую тему (рассказы «Авраам», «Деревенский король Лир», «Горе старого Кабана», циклы «Деревенские будни», «Очерки деревенского настроения» и др.). Все они — результат внимательного изучения деревенской действительности на материале преимущественно родной писателю Владимирской губернии. Весь этот широкий круг произведений Златовратский создает в те же годы, когда появляются и главнейшие крестьянские циклы очерков Гл. Успенского, включая «Из деревенского дневника», «Крестьянин и крестьянский труд» и др. Современники не без оснований воспринимали произведения обоих писателей как противоположные по своему характеру (Златовратский идеализировал крестьянскую действительность, Успенский же рисовал суровую правду). Однако в этих произведениях немало и общего, восходящего к самой русской действительности.

Обширная панорама крестьянской жизни того времени создается в «Устоях» обилием персонажей, разнообразными картинами повседневного деревенского быта, подробностями судеб главных героев. Эпическую окраску произведению придают и нередкие обращения писателя к народному творчеству («Сказка о двух голых и рубахе», «Слово о двух мужиках» и др.), экскурсы в прошлое деревни, выходы за ее пределы в эпизодах, посвященных городу. Значительна сама проблематика романа.

Писатель с чрезвычайной симпатией повествует об «устоях» деревенской жизни, каковыми являются, по мысли автора, общинные порядки и соответствующие взаимоотношения крестьян. Романист не жалеет самых радужных красок для изображения общинных сходок с обсуждением мирских дел, картин общего труда, взаимной помощи крестьян. С чувством авторской симпатии рисуются в романе поборники общинных порядков — Мосей Волк, Ульяна, Мин Афанасьевич, Филаретушка и др. В русской литературе нет другого произведения, где столь же искренне и безоговорочно поэтизировалась бы крестьянская община, на которую столь много надежд возлагали идеологи народничества. Все же и Златовратский при всем его фанатическом преклонении

перед общиной не мог не видеть, что процессы пореформенной действительности безжалостно разрушают «устои» общины. Внук Мосея Волка Петр выступает как бы персонифицированным выражением новых буржуазных принципов хозяйствования, от которых нет спасения старому, патриархальному царству. Роман «Устои» — это апофеоз крестьянской общины и вместе с тем печальное признание иллюзорности веры в нее.

Разноречивость произведения сказалась и на художественных особенностях романа. Идеализация одного ряда картин и образов стоит в прямом противоречии с правдивым изображением той же деревни, которую хорошо знает писатель.

Вместе с тем сама попытка создания романа, в котором в центр повествования поставлены общественные процессы народной жизни, во многом плодотворна и перспективна. Роман «Устои» — наиболее значительное явление в ряду народнических романов, посвященных крестьянской жизни.

В период разгрома народничества и его дальнейшей эволюции творчество Златовратского, как и ряда других писателей-народников, все более теряет свое значение. С этим связано и некоторое его увлечение непротивленческой проповедью Л. Толстого (рассказы «Искра божия», «Божий старичок»). О душевном смятении писателя, глубоком пессимизме свидетельствуют повести об эпигонах народничества («Скиталец», «Барская дочь», «Безумец» и др.). Из реалистических зарисовок последнего периода в творчестве писателя представляют интерес очерк «Город рабочих», рассказ «Мечтатели», а также автобиографические произведения.

Особую линию в развитии народнической прозы представляет творчество Сергея Михайловича Степняка-Кравчинского (1851—1895). Если не считать пропагандистских сказок, созданных с чисто практическими целями революционной борьбы, его основная литературная деятельность относится к 80-м и 90-м гг., однако проблематика, герои, даже художественное своеобразие произведений писателя-революционера продиктованы особенностями и драматическими перипетиями революционно-народнической борьбы 70-х гг., одним из выдающихся участников которой был сам писатель. В эту эпоху определились его склонность к литературе, понимание ее огромной роли в идейной жизни общества. Степняк-Кравчинский был одним из активнейших членов кружка «чайковцев», занимавшихся налаживанием «книжного дела». В период вынужденной эмиграции, в которой революционер-народник навсегда оказался после совершения убийства шефа жандармов Мезенцева в 1878 г., главным революционным делом и стала для него литература.

Первым значительным произведением революционера-эмигранта явилась книга «Подпольная Россия» (1881) с подзаголовком «Очерки и профили революционеров». Она была написана и опубликована на итальянском языке, но вскоре переведена и

на другие европейские языки (на русском языке она появилась в 1893 г.). В этой книге Степняк-Кравчинский ставил своей целью рассказать европейскому читателю правду о русском революционном движении 70-х гг., о героическом облике русских революционеров, их самоотверженной любви к своему народу. Можно сказать, что писатель достиг поставленной цели.

Центральным для художественного творчества Степняка-Кравчинского является роман «Андрей Кожухов» (1889), написанный на английском языке и, так же как «Подпольная Россия», предназначавшийся для европейского читателя. В предисловии к роману о своих героях автор писал: «Я желал представить в романическом освещении сердечную и душевную сущность этих восторженных друзей человечества...».[13] Своеобразие романа вытекает из его замысла. В произведении ярко запечатлены особенности революционной борьбы народников конца 70-х гг., духовный и нравственный облик революционеров, их самоотверженность, товарищество, особенности избранной тактики в борьбе с самодержавием. Писатель не ставил целью воссоздания идейных споров народников, переживавших тогда фазу серьезных разногласий, поисков новых путей в революционной деятельности. Сам Степняк-Кравчинский не был безусловным сторонником тактики террора и считал ее вынужденной условиями борьбы с царизмом.

Степняк-Кравчинский в своем творчестве опирался на опыт передовой русской литературы. Недаром он как литературный критик и публицист многое сделал, будучи в эмиграции, для пропаганды творчества Чернышевского, Тургенева, Л. Толстого, Гл. Успенского, Гаршина и других русских писателей.

Написанные в эмиграции повесть «Домик на Волге» (1889), роман «Штундист Павел Руденко» (1892—1893) также связаны своим содержанием с революционным движением в России. Произведения Степняка-Кравчинского — важный вклад в литературу о «новых людях», в разработку темы русской революции. То, что эти произведения написаны без оглядок на царскую цензуру, придает им особую ценность.[14]

Своеобразное явление русской литературы представляет собою творчество Андрея Осиповича Осиповича-Новодворского (1853—1882). Наше литературоведение разноречиво решает вопрос о принадлежности его к какому-либо литературному течению. Все же, думается, есть достаточные основания рассматривать это творчество в связи с литературным народничеством. Короткая деятельность писателя приходится на конец 70-х гг., когда кризис народнического движения стал уже фактически очевидным. Это было ясно в целом и Осиповичу-Новодворскому, что не

---

[13] *Степняк-Кравчинский С.* Соч., т. 1. М., 1958, с. 622.

[14] См.: *Таратута Е.* С. М. Степняк-Кравчинский — революционер и писатель. М., 1973.

исключало его глубоко сочувственного и даже восторженного отношения к людям революционного дела. Несомненны и его практические связи с деятельностью народников, судя по ряду мотивов его творчества и биографии — весьма, впрочем, скудной фактическими данными. Основное содержание произведений Осиповича-Новодворского связано с идейными исканиями и деятельностью (о которой можно было говорить лишь намеками) участников революционного народнического движения. В его рассказах и в повести «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны» есть несомненная перекличка с мотивами и Златовратского («Золотые сердца»), и Глеба Успенского («Три письма», «Без определенных занятий»), и с более поздними произведениями Каронина-Петропавловского о народнической интеллигенции. В то же время Осиповичу-Новодворскому близки традиции Чернышевского, Салтыкова-Щедрина. Для него очевидно огромное значение творчества Тургенева, хотя он часто и полемизирует с ним.

Повесть «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны» (1877) была первым произведением Осиповича-Новодворского; она появилась в «Отечественных записках»; Салтыков-Щедрин до конца жизни писателя дорожил его сотрудничеством. Повесть — программное произведение молодого литератора не только по идейному содержанию, но и по творческим, эстетическим принципам. Осипович-Новодворский был одним из первых писателей последней трети XIX в., осознавших необходимость дальнейшего обновления реализма русской литературы, выработки новых приемов художественного письма. Своеобразие его повествования, приемы иносказания, возрастание роли подтекста диктовались не только эзоповской манерой борьбы с царской цензурой.

«Эпизод из жизни ни павы, ни вороны» был острой полемикой с дворянской литературой о «лишних людях», с Тургеневым прежде всего. Повесть явилась во многом непосредственным откликом на роман «Новь». Критика автора «Эпизода. . .», направленная против части народников, имеет иную почву, чем у Тургенева. Если Преображенский — в какой-то мере вариант Нежданова, то Печерица воплощает оптимистический взгляд на будущее революционного движения. Несмотря на скорбно-трагические судьбы героев рассказов Осиповича-Новодворского («Карьера», «Тетушка», «Сувенир» и др.), все они согреты глубоким авторским сочувствием, он сам — из их рядов. Он понимал историческую неизбежность жертв, но он же и провидец будущего, которое связано с глубинными силами исторического прогресса, прокладывающего путь сквозь разнообразные связи явлений жизни. Именно в этом состоит смысл слов Алексея Ивановича — героя рассказа «Роман» — о бесчисленных ручейках, речках, потоках современной действительности: «Они переплетаются, сталкиваются, некоторые временно поворачивают назад, образуют мимоходом стоячие озера, вонючие болота, дают множество второстепенных разветвлений; но между ними есть непременно чи-

стая, серебряная струйка, текущая прямее других... В этой струйке как будто сосредоточена идея, логика истории, и кто смешал ее с побочными, часто грязными течениями, кто за беспорядочным гулом и клокотанием не различил ее мелодического журчания и не откликнулся на него — тот даром прожил жизнь...».[15]

Новизна поэтики Осиповича-Новодворского — в пренебрежении эффектным сюжетом, в стремлении вскрыть глубинный смысл внешнего, обыденного хода жизни, в перенесении главного смысла повествования за пределы сюжета, который нередко становится лишь предлогом для указания на главное, на подлинных героев произведений. Таков, например, смысл рассказа «Тетушка», таков охарактеризованный намеками герой «Истории». Часто в пародийных целях используя приемы классической литературы, Осипович-Новодворский в то же время сам виртуозно использовал многозначность художественного слова.

Преждевременная смерть помешала полному раскрытию дарования писателя. Но и то немногое, что он успел создать, позволяет говорить о нем как о пролагателе новых путей в литературе.

Художественная проза — несомненно самое значительное явление в народнической литературе. Помимо наиболее заметных ее представителей к этому течению принадлежала или в какой-то мере тяготела к нему почти вся демократическая литература, увидевшая свет на страницах «Отечественных записок», «Дела», «Русского богатства», «Слова» и других прогрессивных изданий 70-х и отчасти 80-х гг. К этому направлению на определенных этапах и в разной степени принадлежали К. М. Станюкович, А. И. Эртель, Г. И. Недетовский, Н. М. Астырев и многие другие. О необходимости знать этот широкий поток демократической литературы неоднократно говорил А. М. Горький.

---

[15] *Осипович А. (А. О. Новодворский).* Собр. соч. СПб., 1897, с. 219—220.

ПОЭЗИЯ 70-х годов

1

«В течение семидесятых и восьмидесятых годов русским обществом овладела особенная стихомания, выразившаяся в появлении несметной массы молодых поэтов <...> никакие издания не продавались так ходко и быстро, как стихотворные сборники любимых поэтов».[1] Так охарактеризовал А. М. Скабичевский наступление новой эпохи в истории русской поэзии, начало которой положили 70-е годы.

Уже самый беглый просмотр поэтических сборников крупных русских поэтов убеждает в справедливости этих слов. После бурной «поэтической эпохи» 50-х гг., резко поднявшей престиж поэзии, в чем-то потеснившей тогда гегемонию прозы, начиная с 1863 г. поэтическая волна заметно иссякает. Наступают «сумерки» русской поэзии. Почти не пишут стихов А. А. Фет (1820—1892), А. Н. Майков (1821—1897), Я. П. Полонский (1819—1898), А. Н. Апухтин (1840—1893), К. К. Случевский (1837—1904), А. К. Толстой (1817—1875). В эти годы выдерживает натиск прозаических жанров лишь поэзия Некрасова. Но лучшие ее достижения связаны не с лирическими стихами, а с крупными жанровыми формами: «Рыцарь на час» (1860), «Коробейники» (1861), «Мороз, Красный нос» (1863). Наступает время, когда о Фете, например, критика вспоминает не иначе как в прошедшем времени. И Фет действительно уходит из поэзии, превращаясь в рачительного хозяина — Шеншина. Не случайно именно тогда он создает нашумевшие своей откровенной консервативностью очерки «Из деревни».

В 70-е гг. ситуация изменяется. Общественная потребность в поэзии возрастает. Скептический взгляд на поэзию исчезает даже в среде революционно настроенной молодежи, еще не так

---

[1] *Скабичевский А. М.* История новейшей русской литературы. СПб., 1891, с. 513.

давно с задорной прямолинейностью отмахивавшейся от «лепетания в стихах». Впервые в истории России стихи начинают звучать с эстрады: так велика окажется их популярность. И отныне ни одно из тайных революционных собраний не обойдется без чтения стихов и коллективного исполнения революционных песен.[2]

В это время как бы возрождаются к новой литературной жизни канувшие в лету имена: значительно оживляется творческая деятельность Фета, Полонского, Майкова, Толстого. Сошедшие со сцены Апухтин и Случевский вновь обретают поэтический голос. Появляется целая плеяда новых поэтов некрасовского направления — поэты революционного народничества, суриковцы, — а в конце десятилетия — С. Я. Надсон (1862—1887), П. Ф. Якубович (1860—1911), Н. М. Минский (1856—1937), А. А. Голенищев-Кутузов (1848—1913). Как объяснить очередной прилив поэтических сил? Какие процессы в истории русской литературно-общественной жизни способствовали их пробуждению? Не было ли в развитии самой литературы на рубеже 60—70-х гг. каких-то специфических процессов, пробудивших к жизни дремавшие до времени возможности поэзии?

Известно, что у Л. Н. Толстого в 70-е гг. после длительного перерыва появляется вторичное увлечение лирикой Фета, и как раз в тот момент, когда в толстовской прозе совершаются очень существенные изменения. В «Анне Карениной» изображается распад «мира»; эпические стихии «Войны и мира» вытесняются драматическими. Б. М. Эйхенбаум в книге о творчестве Л. Н. Толстого 70-х гг. показывает, как нарастает при этом в толстовской прозе удельный вес лирической образности, аналогичной символике поздних фетовских пейзажей. «Ночь, проведенная Левиным на копне <...> описана по следам фетовской лирики. Психологические подробности опущены и заменены пейзажной символикой: повествовательный метод явно заменен лирическим <...> Толстой, ища выхода из своего прежнего метода <...> ориентируется в „Анне Карениной“ на метод философской лирики, усваивая ее импрессионизм и символику».[3] Здесь неточно лишь одно. «Импрессионизм» в фетовской лирике, изображавшей мимолетные состояния в душевной жизни человека, привлекал Толстого не в 70-е, а в 50-е гг. В 70-е гг. Толстого-романиста привлекают в лирике Фета иные, никак не связанные с «импрессионизмом» качества: пейзажная символика, по-фетовски смелое соединение конкретных поэтических деталей с космически широкими обобщениями. И лирика Фета именно в этот период теряет «импрессионистическую» непосредственность прошлой эпохи и как бы идет навстречу потребностям толстовской прозы.

---

[2] См.: *Лотман Л. М.* Демократическое направление в русской поэзии 1850—70-х годов. — В кн.: История русской поэзии, т. 2. Л., 1969, с. 106—107.

[3] *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1974, с. 184—185.

Не потому ли осмеянный шестидесятниками за дерзкие столкновения бытовых и философских образов поэт К. Случевский в 70-х гг. начинает обретать имя и популярность? В эпоху «Анны Карениной» и «Братьев Карамазовых» попытки «прорваться» сквозь быт к философской многозначности осознавались уже как эстетически правомерные и актуальные. Говоря о поздних романах Достоевского, Случевский находил в них сгустки почти поэтической, концентрированной образности, пригодной для создания целого цикла своеобразнейших стихотворений. Он назвал эти места «яркими цветными камешками» на «широких плоскостях» романов Достоевского.[4] Но подобными же «цветными камешками» пестрит и толстовская «Анна Каренина» (сцены косьбы, скачек, символика вокзалов, раковина из облаков, увиденная Левиным на копне, и т. д.). Само развитие русской прозы 70-х гг. побуждало к возрождению поэтическую образность, способную от конкретных и повседневных деталей подняться к емкому художественному обобщению.

И вот Случевский, поэт более прочно укорененный в быте, чем А. Фет, создает в 70-е гг. оригинальный жанр психологической новеллы, осваивая поэтические открытия фетовской лирики. А сам Фет, по природе своего лирического дарования чуждающийся больших повествовательных жанров, пытается «интегрировать» отдельные душевные состояния не в лирических циклах (как было в 50-е гг.), а в коротких стихотворениях. Случевский же на основе более сложного синтеза, захватывающего быт, создает новеллу с живыми и сложными человеческими характерами — «В снегах» (1879). Одновременно со Случевским к жанру новеллы в стихах, соединяющему некрасовскую сюжетность с фетовским проникновением в психологические состояния, обращается Голенищев-Кутузов. А. Н. Апухтин пишет лирическую новеллу «С курьерским поездом» (начало 70-х гг.), а затем создает цикл-«роман» «Год в монастыре» (1885).

Жанр психологической новеллы не случайно оформляется в 70-е гг., на том этапе развития русской поэзии, когда «диалектика души» в прозе подготовила почву для создания психологически утонченного образа человека в более сжатом и емком поэтическом искусстве.

2

В поэзии 70-х гг. по-прежнему сосуществовали в полемике друг с другом два направления: некрасовское, гражданское, и фетовское, направление «чистого искусства». Борьба между ними не только не ослабела, но напротив, заметно усилилась, драматическая напряженность в их противостоянии достигла апогея. И одновременно внутри каждого из направлений обнаружились

[4] *Случевский К.* Достоевский. (Очерк жизни и деятельности). — В кн.: *Достоевский Ф. М.* Повести и рассказы, т. 1. СПб., 1907, с. XXXIV.

свои собственные противоречия, последствия которых нашли отражение в русском искусстве 80—90-х гг. В творчестве русских поэтов 70-х гг. даже при самом беглом знакомстве с ним поражает обилие поэтических деклараций. Бóльшая часть стихов Фета о назначении поэта и поэзии создана в 70—80-е гг. Именно тогда у Фета появляется внутренняя потребность постоянно отстаивать свою позицию поэта-олимпийца («Музе», «Пришла и села...», 1882; «Ласточки», 1884; «Одним толчком согнать ладью живую...», 1887), причем сама эта позиция существенно изменяется, становится все более «агрессивной» и элитарной. Если в «Музе» 1854 г. Фету чужда гордая богиня искусства и мила Муза женственная, домашняя, то в конце 70-х—начале 80-х гг. Муза Фета предстанет «на облаке, незримая земле. в венце из звезд», как «нетленная богиня».

Аналогичная эволюция ощутима и в поэтических декларациях Майкова. В стихотворении 40-х гг. «Октава» поэт, предостерегая искусство от книжной мудрости, учит творца прислушиваться «душой к шептанью тростников». А в конце 60-х гг. «возвышенная мысль» его поэзии «достойной хочет брони».

Богиня строгая — ей нужен пьедестал,
И храм, и жертвенник, и лира, и кимвал...[5]

Параллельно с изменением поэтических деклараций существенно изменяется сам облик поэзии школы «чистого искусства». В лирике Фета свободные переливы «природных» и «человеческих» стихий вытесняются нарастающим драматическим напряжением. Поздний Фет стремится к максимальному расширению образных возможностей поэтического языка. В стихотворении «Горячий ключ» (1879), например, в «образотворчество» вовлекаются все поэтические ресурсы слова — вплоть до его звукового состава — и в пейзажной картине горного ключа ищется прямой символический смысл. В 70-е гг. у Фета по-прежнему сохраняется традиционная тема мгновенности, мимолетности неповторимых «мигов» бытия. Но сам образ мгновения становится иным. Если раньше его лирика ловила время в микроскопических отсчетах, секундных состояниях, то в 70-е гг. все чаще и чаще к мгновению сводится вся жизнь человека. Стихотворение «Когда б в полете скоротечном...» (1870) содержит образы скоротечных мгновений детства, юности, молодости, старости, из которых складывается образ скоротечного мгновения жизни в целом, причем от конкретных деталей Фет прямо и решительно идет к громадному художественному обобщению: от «детей, прудящих бег ручья», — к неповторимому образу детства, к целой эпохе в жизни человека.

Вместе с тем именно в 70-е гг. становится особенно ощутимым внутренний драматизм позиции поэта «чистого искусства».

---

[5] *Майков А. Н.* Избранные произведения. Л., 1957, с. 253.

С укрупнением образных обобщений «чистая поэзия» лишается полнокровных, живых связей с действительностью, которые и в 50-е гг. были крайне обуженными и локальными. Этот драматизм незамедлительно сказывается в своеобразной «дематериализации» многих стихов поэтов «чистого искусства». В поэзии Фета, например, нередко теряется свойственная ей ранее поэтическая зоркость в реалистическом воспроизведении художественной детали. В стихотворении 1854 г. «Первая борозда» образ пахоты еще по-фетовски чист и «материализован» в обилии тонко схваченных, крупным планом зафиксированных деталей.[6] Но уже в 1866 г. в стихотворении на ту же тему («Ф. И. Тютчеву») в связи с укрупнением масштаба восприятия мира заметно приглушается и живописная, пластическая точность пейзажных зарисовок:

На плуг знакомый налегли
Все, кем владеет труд упорный;
Опять сухую грудь земли
Взрезает конь и вол покорный...

(363)

Все стихотворение держится на устойчивых поэтических формулах («знакомый плуг», «упорный труд», «сухая грудь земли»). Появляется странная, хотя и объяснимая, нечуткость Фета к частностям, мелочам сюжета. Живой «пахарь» стихотворения 1854 г. сменяется, например, «сладко смущенным тружеником», улыбающимся «сквозь сон под яркий посвист соловьиный». В контексте стихотворения 1866 г. «Ф. И. Тютчеву» такое пренебрежение конкретными деталями, разумеется, оправдано. Речь идет не только и не столько о пахаре, сколько о труженике вообще, о всех, «кем владеет труд упорный». Но стремление Фета к широкому охвату мира поэзией неизбежно обнаруживает скрытый драматизм. Символизируя деталь, Фет часто лишает ее конкретной изобразительности. В 70-е—80-е гг. искусству Фета явно недостает многогранных и многозвучных связей с миром. Обрести же эти связи можно или ценой отказа от позиции гордого олимпийца, чего Фет не только не может, но и сознательно не хочет делать, или ценою лирического напряжения образной системы — вплоть до символизации поэтического языка. Поэтому в стихах Фета 70-х гг. наряду с подлинными поэтическими шедеврами появляются вещи бесплотные, художественно неполноценные.

Так на новых путях развития русской поэзии «чистое искусство» не только максимально мобилизует, но и начинает исчерпывать свои внутренние возможности. И хотя здесь еще

---

[6] См.: *Фет А. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1959, с. 263. (Ниже ссылки в тексте даются на страницы этого издания). Ср. с. 436 наст. изд.

рано говорить о кризисе «чистой» поэзии, симптомы его уже налицо.

Аналогичную эволюцию совершает в 70-е гг. А. Н. Майков. Цикл «Мгновения» (1858) мог возникнуть лишь в 50-е гг. Именно тогда поэт создает изумительные по своей чистоте и пластичности «Рыбную ловлю» (1855), «Весна! выставляется первая рама...» (1854), «Сенокос» («Пахнет сеном над лугами...»). В 70-е гг. все становится иным. «Достойной броней» оберегая себя от действительности, поэзия Майкова чуждается быта. Эпикурейски-артистическое ощущение мира, характерное для 50-х гг., сменяется религиозным настроением, культом аскетизма и самоограничения (циклы стихов «Вечные вопросы», «Exelsior», «Из Аполлодора Гностика»). Из поэм Майкова в эти годы исчезает обилие вещных, колоритных зарисовок исторических эпох, цветистая и пышная декоративность. В исторических поэмах Майкова 70-х гг. внимание переключается с частных, детализированных фактов истории на внутренний ее смысл. Повышается интерес к древней мифологии — скандинавской, славянской, христианской.

Устойчивое внимание сохраняет поэт к традиционной в его творчестве античной теме. Но и здесь происходят существенные изменения. Поэмы Майкова на античные сюжеты лишаются былой пластичности и скульптурности, любования внешними формами жизни и быта человека античности. Античная тема в 70-е гг. философски сгущается. В трагедии «Два мира» (1872, 1881) поэт ставит перед собой задачу создания обобщенного героя античности, вмещающего в себя все, «что древний мир произвел великого и прекрасного». Симптоматичен в историческом контексте современной Майкову эпохи его интерес к поздней античности, к нравам Рима времен упадка. В пейзажной лирике Майкова все чаще появляется прямое олицетворение и аллегория, идущие на смену живописной декоративности, колористической ясности и чистоте («Маститые, ветвистые дубы», 1870; «Весна», 1881, и др.).

Решительно изменяются в эти годы и принципы циклизации лирических стихов в поэзии Майкова, о чем свидетельствует, например, судьба лирического цикла «Мгновения». Тематический состав цикла, созданного в 50-е гг., довольно многообразен. Рядом с демократической, деревенской темой здесь уживаются стихи интимно-лирические, составляющие своего рода «цикл в цикле», который можно было бы назвать «Из прошлого». Здесь же располагаются стихи о назначении поэта и поэзии, которые перебиваются элегическими медитациями. В цикле отсутствует не только тематическое, но и жанровое единство. Тем не менее это не случайная подборка стихотворений, а глубоко продуманное художественное целое, напоминающее своей композицией эпическую поэму. В «Мгновениях» есть движущийся сюжет: наступление весны, когда выставляется первая рама и

в лесу расцветает подснежник, затем переезд на дачу, цветущая сирень, а далее — летние поля, зыблющиеся цветами, пение жаворонков, горячая сенокосная пора («Сенокос», «Нива»), наконец грустные дни осени («Ласточки», «Осень», «Мечтание»), возвращение в чуждый поэту город, холодное дыхание зимы и уход в согревающие душу воспоминания. От этого легким контуром намеченного сюжета совершаются разного рода отступления: поэт воспевает первую юношескую любовь, предается элегическим размышлениям о скоротечности земной жизни, думает о назначении искусства и т. д. «Мгновения» — своеобразная поэма, воссоздающая многогранный эпический образ завершенного жизненного цикла, который можно воспринимать в разных планах — как в бытовом (поэма о годовом цикле в жизни природы и человека), так и в отвлеченно-философском: юность (весна), молодость (лето), зрелость (осень), старость (зима).

В 1872 г. выходит третье издание стихотворений Майкова, исправленное и дополненное автором. Поэт совершает большую творческую работу по очередной перегруппировке стихов в лирические циклы. Перемены в художественных вкусах и поэтическом мироощущении Майкова этих лет незамедлительно сказываются и на судьбе лирического цикла «Мгновения». Майков строго распределяет входившие в него стихи на шесть независимых друг от друга однотемных композиций. Так возникает лирический цикл «На воле», в который входят стихи о природе. Интимная лирика образует отдельную лирическую композицию под названием «Из дневника». Стихи с демократической тематикой («Сенокос», «Нива», «Летний дождь») составляют основное ядро лирического цикла «Дома». Стихи о назначении поэта и поэзии переходят в раздел «Искусство». Элегическая лирика отпочковывается в самостоятельный цикл «Элегии». Циклы Майкова приобретают в 70-е гг. бо́льшую композиционно-тематическую четкость и целеустремленность за счет утраты той тематической широты и эпической универсальности, которая была их специфическим качеством в 50-е гг.

Как бы вторя Фету и Майкову, А. К. Толстой в немногочисленных лирических стихотворениях 70-х гг. часто говорит о внутреннем драматизме самого дара поэтического чувствования:

С моей души совлечены покровы.
Живая ткань ее обнажена,
И каждое к ней жизни прикасанье
Есть злая боль и жгучее терзанье.[7]

Фанатическая сосредоточенность позднего Толстого на искусстве, красоте, замкнутость в них и только в них всех жизненных сил поэта без остатка — явление, характерное в той или

[7] *Толстой А. К.* Собр. соч. в 4-х т., т. 1. М., 1963, с. 200. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

иной мере для всех поэтов «чистого искусства» эпохи 70-х гг. «К черту здоровье, лишь бы существовало искусство, потому что нет другой такой вещи, для которой стоило бы жить, кроме искусства!» (IV, 445). Эти настроения Толстого нашли отражение не только в прямых поэтических декларациях и переписке. Ими пронизана поэма «Портрет» (1874). В балладах Толстого они проявляются по-своему — в усилении ярких живописных деталей, в субъективной напряженности цветовых образов.

В условиях резкого идеологического самоопределения двух поэтических направлений особенно драматичным оказалось положение поэтов «без пристани», колеблющихся между враждующими друг с другом лагерями. Такова судьба Я. П. Полонского. В 1871 г. он издает сборник «Снопы», встреченный уничтожающей критикой «Отечественных записок». Автор критической статьи — М. Е. Салтыков-Щедрин — говорит о неясности миросозерцания Полонского, которая сводит к нулю всю творческую деятельность художника. И даже далекий от революционного демократизма И. С. Тургенев тоже советует Полонскому как можно скорее определить свою позицию: «...дай бог, чтобы твое „лавирование“ довело тебя, наконец, до пристани».[8]

В 1876 г. в поэтическом сборнике «Озими» Полонский довольно робко пытается найти союз с демократами («Блажен озлобленный поэт...»), но одновременно решительно с ними полемизирует («Письма к музе»):

Мой Парнас есть просто угол,
Где свобода обитает.
Где свободен я от всяких
Ретроградов, нигилистов,
От властей литературных
И завистливых артистов.[9]

Попытка встать над временем, освободиться от его неумолимых требований приводит поэта к ощущению внутренней беззащитности. Лирика Полонского 70-х гг., пожалуй, наиболее полно выражает острое чувство разлада с миром и мучительного одиночества («Полярные льды», 1871; «Ночная дума», 1875; «На закате», 1877). Без сомнения, эти мотивы в поэзии Полонского связаны с особенностями времени, с эпохой буржуазного разобщения людей. О зле разобщения поэт прямо и недвусмысленно говорит в стихотворении «Рознь» (1871).

Но далее горьких сетований на судьбу поэт не идет, так как в сущности отступать ему некуда, остается лишь стоически переносить «ухабы» на жизненном пути («В телеге жизни», 1876). В лирике Полонского заметно иссякают мотивы народной песни,

---

[8] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 10. М.—Л., 1965, с. 208.

[9] *Полонский Я. П.* Стихотворения и поэмы. Л., 1935, с. 223. (Ниже ссылки в тексте даются на страницы этого издания).

сказочных и мифологических образов, цыганского романса, которые приводили его в 50-е гг. к созданию поэтических шедевров — «Ночь» (1850), «Песня цыганки» (1853), «Колокольчик» (1854). Попытки выйти к народной теме завершаются в 70-е гг. неудачами («В степи», 1876), поэту изменяет свойственная его мироощущению 50-х гг. «простодушная грация» (И. С. Тургенев).

Но именно чувство одиночества перед равнодушным и холодным миром, надвигающимся на поэта, пробудило в его творчестве 70-х гг. обостренную чуткость к чужому страданию. Не случайно поэтической вершиной его лирики этого десятилетия оказались проникновенные стихи «Узница» (1878):

Что мне она! — не жена, не любовница,
И не родная мне дочь!
Так отчего ж ее доля проклятая
Спать не дает мне всю ночь!

Спать не дает, оттого что мне грезится
Молодость в душной тюрьме,
Вижу я — своды... окно за решеткою,
Койку в сырой полутьме...

С койки глядят лихорадочно-знойные
Очи без мысли и слез,
С койки висят чуть не до полу темные
Космы тяжелых волос.

(260)

Поэтический эффект этих стихов — в смелом соединении традиционных романтических образов с конкретными деталями тюремного быта. «Молодость», «душная тюрьма», «лихорадочно-знойные очи, без мысли и слез» соседствуют здесь с «койкой в сырой полутьме», с «окном за решеткою», с «космами тяжелых волос». В стихотворении отсутствует повествовательный сюжет, мелочи и подробности жизни и быта девушки в арестантской камере. Все это было в первоначальной редакции «Узницы», но оказалось ненужным в окончательной. От бытовой детали («койка») и детали внешнего облика героини («очи») поэт идет к образу жестоко поруганной молодости и шире — к национальному типу русской женщины с ее «проклятой долей», безрадостной судьбой.

В русской поэзии 70-х гг. вообще формируется новое ощущение связи прошлого с современностью. Это сказывается во всем, начиная с поэтического языка и кончая исторической тематикой. В сравнении с эпохой 50-х гг. искусство «семидесятников» более отягощено «литературностью». Поэзия этих лет живет постоянным чувством связи современной поэтической культуры с культурою прошлых эпох. Ей близок юный Пушкин с его романтическими порывами, в ней слышны отзвуки декабристской поэзии и ее образного языка, ей не чужд романтический пафос

творчества Лермонтова. Тот же Полонский создает в 70-е гг. поэму в духе лермонтовского «Мцыри» — «Келиот», поэму явно неудачную, но примечательную с точки зрения литературных вкусов эпохи.

Исторические хроники и драмы А. Н. Островского кажутся А. К. Толстому излишне перенасыщенными внесценическими персонажами, «безо всякой необходимости для движения драмы» (IV, 311). Толстого в его поздних былинах и балладах интересует не столько полнота воссоздания прошлых эпох истории, сколько нравственный урок, который можно из них извлечь для современности. Его не удовлетворяет «эпическая» редакция былины «Садко» с ее перегруженностью деталями, с развернутым повествовательным сюжетом. Взамен появляется другая редакция, которую сам поэт называет «лирико-драматической».[10] Поэта 70-х гг. занимает более жизнь истории в сознании его современников, отношения прошлого с настоящим.

Для А. К. Толстого в эти годы окажется действенным и значимым идеал аристократической оппозиции как к бюрократической, правительственной, так и к революционной, демократической «партиям» («Поток-богатырь», 1871). Революционеры-народники, напротив, попытаются найти в историческом прошлом народа те идеалы, которые могут помочь им в революционной пропаганде среди крестьянства («Илья Муромец», «Стенька Разин», «Атаман Сидорка» — поэмы на исторические сюжеты С. С. Синегуба).[11] Но в обоих случаях история воспринимается как факт, находящий непосредственное продолжение в современности. Таков же в сущности историзм и некрасовских поэм декабристского цикла («Дедушка», «Русские женщины»).

3

У поэтов «некрасовской школы» в 70-е гг. тоже возрастает число поэтических деклараций, причем позиция гражданского поэта не менее остро драматизируется, только суть этого драматизма оказывается иной. Ведь и в практике революционной борьбы тех лет на смену «разумному эгоисту», демократу-шестидесятнику приходит человек обостренного этического сознания, фанатик революционной идеи. Внутренняя цельность личности в новых исторических условиях отстаивается ценой более сурового аскетизма. Вспомним в этой связи известные некрасовские строки:

Мне борьба мешала быть поэтом.
Песни мне мешали быть бойцом.[12]

---

[10] См.: *Ямпольский И. Г.* Середина века. Очерки о русской поэзии 1840—1870 гг. Л., 1974, с. 137—138.

[11] См.: *Базанов В. Г.* Неизвестные стихотворения Сергея Синегуба. — Рус. лит., 1963, № 4, с. 160—167.

[12] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем, т. 2. М., 1948, с. 404. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

Но предпочтение и теперь, и даже более решительное, Некрасов отдает поэту-борцу. Все чаще Некрасов говорит о нем, как о «гонимом жреце» гражданского искусства, оберегающем в душе «трон истины, любви и красоты» (II, 394). Идею единства гражданственности и искусства приходится теперь постоянно и упорно отстаивать, вплоть до освящения ее традициями высокой поэтической культуры прошлых лет. Так открывается новая перспектива обращения Некрасова к Пушкину. Некрасовская «Элегия» (1874) насыщена патетическими интонациями пушкинской «Деревни». В поэме «Княгиня Волконская» (1872) впервые у Некрасова появляется живой образ Пушкина как гражданского поэта. В позднем творчестве Некрасов-лирик оказывается гораздо более «литературным» поэтом, чем в 60-е гг., ибо теперь он ищет эстетические и этические опоры не только на путях непосредственного выхода к народной жизни, но и в обращении к историческим, накопленным культурным ценностям. Свои собственные стихи о сути поэтического творчества он осеняет авторитетом Шиллера («Поэту» и «Памяти Шиллера», 1874), свои представления об идеале гражданина — образами Христа и пророка («Н. Г. Чернышевский» («Пророк»), 1874), свой анализ народной жизни в «Кому на Руси...» — прямыми фольклорными заимствованиями. Этот поворот и тематически обозначается — обращение к подвигу декабристов и их жен в поэмах декабристского цикла, обращение к друзьям, уносимым борьбой, в лирике:

Песни вещие их не допеты,
Пали жертвою злобы, измен
В цвете лет; на меня их портреты
Укоризненно смотрят со стен.

(II, 406) [13]

Лирический герой 70-х гг. более сосредоточен на своих чувствах, на смену демократической стихии «многоголосья» часто приходит самоанализ, а вместе с ним и лермонтовские интонации. «Лирика Некрасова 70-х гг. более чем когда-либо несет настроения сомнений, тревоги, подчас прямого пессимизма. Его все меньше можно рассматривать как поэта лишь народной крестьянской Руси. Все чаще образ мира как крестьянского жизнеустройства вытесняется образом мира как всеобщего миропорядка. Масштабы, которыми меряется жизнь, поистине становятся мировыми».[14]

Это приводит к обновлению поэтической образности некрасовской лирики. В ней совершается отчасти аналогичная фетовской символизация художественной детали. Так, в стихотворении

[13] Об этической позиции Некрасова в 70-х гг. см.: *Никитина А. И.* О нравственном идеале в лирике Некрасова семидесятых годов. — В кн.: Ф. М. Достоевский, Н. А. Некрасов. Сб. науч. трудов. Л., 1974, с. 205—216.

[14] *Скатов Н. Н.* Россия у Александра Блока и поэтическая традиция Некрасова. — Рус. лит., 1970, № 3, с. 41.

«Друзьям» (1876) деталь из крестьянского быта («лапти народные») приобретает многозначительность символа.[15]

Переосмысливаются и получают новую жизнь старые темы и образы его собственной поэзии. В 70-х гг. Некрасов вновь обращается, например, к сравнению Музы с крестьянкой, но делает это иначе. В 1848 г. поэт вел Музу на Сенную площадь, показывал, не гнушаясь страшными подробностями, сцену избиения кнутом молодой крестьянки и лишь затем, обращаясь к Музе, говорил: «Гляди, Сестра твоя родная». В 70-х гг. поэт стремится сфокусировать в емкий поэтический символ то, что было открыто аналитически в предшествующей лирике:

Не русский — взглянет без любви
На эту бледную, в крови,
Кнутом иссеченную Музу...

(II, 433)

Эта устремленность к итогу и синтезу получила свое завершение в лирическом цикле «Последние песни» (1877), напоминающем тургеневские «Стихотворения в прозе».

Излюбленный у Некрасова прием циклизации лирических стихов или сценок внутри одного произведения к 70-м гг. тоже существенно изменяется. В 40—50-е гг. Некрасов создал известный «панаевский цикл» интимной лирики, в котором впервые в русской поэзии рядом с образом лирического героя появился образ героини, обладающей своим собственным «голосом», меняющийся от стиха к стиху.[16] Поэт здесь как бы отдавался непосредственному переживанию различных перипетий своего любовного романа. И образ любимой женщины раскрывался в нем в новых и новых, подчас неожиданных поворотах.

В 70-х гг. поэт еще раз возвращается к этому роману в лирическом цикле «Три элегии» (1873). Но принципы циклизации теперь оказываются противоположными. Некрасов пытается свести драматические перипетии романа к некоему общему поэтико-философскому итогу. В «Трех элегиях» уже отсутствует конкретный, живой и изменчивый облик любимой женщины, в стихи не впускается ее живое слово, а вместе с ним и та «проза», которая «в любви неизбежна». Драматизм любовных чувств здесь охвачен в его конечных, роковых пределах: любовь и смерть, бесконечность чувства и конечность жизни. Сгущение поэтической логики, почти философская строгость композиции цикла сказывается даже в заглавии: «Три элегии» — три стадии романа, сменяющие одна другую по законам философской триады. И даже поэтический язык этого произведения тяготеет к итоговым, освященным традицией поэтическим формулам: «судьба», «изгнанье», «заточенье», «ревнивые мечты», «роковые волны».

---

[15] См.: *Гиппиус В. В.* От Пушкина до Блока. М.—Л., 1966, с. 246.

[16] См.: *Скатов Н. Н.* Некрасов и Тютчев. — Рус. лит., 1971, № 2, с. 26—27.

«Панаевский цикл» складывался у поэта совершенно иначе. Здесь отсутствовал какой-либо план и предварительная композиционная продуманность. Несмотря на очевидное внутреннее единство, — а может быть, и благодаря ему, — Некрасов не пытался структурно оформить этот цикл, дать ему название. Связи внутри панаевского цикла возникали непроизвольно и непреднамеренно.

Наблюдения над принципами циклизации в стихах 60-х гг. «О погоде» и в стихотворении 70-х гг. «Уныние» (1874) приводят к аналогичным выводам. В первом произведении само название предполагало погружение поэта в стихию непроизвольных наблюдений, фиксацию их природного многообразия. «Уныние», подобно циклу «О погоде», составлено из серии конкретных жизненных зарисовок. Но если в цикле «О погоде» сценки значимы еще и сами по себе, вне общего итога, который выясняется постепенно, в ходе ассоциативных сцеплений между ними, то в «Унынии» все многообразие поэтических зарисовок решительно и энергично стягивается к общему итогу, общему настроению, имя которому — «уныние».

Наряду с бесспорными поэтическими открытиями путь, по которому пошла некрасовская поэзия 70-х гг., обнаруживал и свои утраты. С одной стороны, лирика Некрасова, напрягая все свои внутренние возможности, поднималась к емким поэтическим образам, становилась краткой, энергичной и афористичной. С другой стороны, приглушалась свойственная искусству Некрасова 50—60-х гг. непосредственность в отношениях с действительностью. Многообразие жизненных связей в ней не столько отыскивалось заново, сколько подводилось под некий общий, уже открытый искусством смысл. В. В. Гиппиус заметил, например, что традиционные пушкинские и лермонтовские поэтические формулы в стихах Некрасова 70-х гг. теряют свойственную им многосмысленность и превращаются в устойчивые знаки, определяющие жизненное явление, поэтическому анализу которого Некрасов теперь не хочет отдаваться.

Заметно трансформируется в 70-е гг. и юмористическое творчество шестидесятников — поэтов, группировавшихся вокруг журнала «Искра» и занимавших одно из ведущих мест в некрасовской школе поэзии. Перемены эти аналогичны тем, которые сопровождали эволюцию некрасовской поэзии. Даже у Д. Д. Минаева (1835—1889), с изящной юмористической легкостью менявшего одну за другой поэтические маски, в 70-е гг. пробивается прямой сатирический голос автора, горький, саркастический смех. Юмористическое версификаторство теперь уже не удовлетворяет поэта. Одновременно возникает тяга к афористичной, сатирически сгущенной образности. В творчестве позднего Минаева развивается и совершенствуется искусство эпиграммы, поэтика каламбура. Не случайно бо́льшая часть его эпиграмм создана в 70-е гг. В минаевских пародиях этого вре-

мени значительно свертывается собственно пародийное начало за счет нарастания прямого морализаторства. Пародия на «Жалобы музы» Полонского завершается, например, лобовым сатирическим выпадом от автора: «И только поэт одного не поймет: О чем это думает бедный народ».[17]

В стихах, где традиционная сатирическая маска все еще применяется, исчезают юмористическая вольность, озорство и артистизм, свойственные поэзии искровцев 60-х гг. Все чаще прорывается бичующий голос автора, его злой сатирический смех.

Меняется само качество искровского юмора. Возрождается «старомодный» для 60-х гг., аристократически приподнятый над миром «витийства грозный дар»:

Торжественный смех иногда
Доходит до грохота грома,
Сливаясь в густых облаках
В немолчное, грозное эхо...[18]

Одновременно в поэзии Минаева нарастает «преднадсоновская» стихия сомнений и рефлексий, появляются жалобы на жестокую действительность, убившую лучшие надежды, развеявшую светлые верования: «И если вырвет смех, то не веселый, злой, Как в осень ветра стон, под непроглядной мглой...» (II, 458). Изменяются масштабы сатирических обобщений. Исчезает типичная для юмора шестидесятников острота реакций на злобу дня. В орбиту сатирического освещения втягиваются такие универсальные категории, как «свет», «мир» (сатирическая поэма Минаева «Кому на *свете* жить плохо», 1871). В сатирической поэме «Демон» (1874—1878) Минаев стремится к всеевропейскому охвату событий. В поэзии искровцев все чаще звучит мотив сомнения в народных силах, в перспективах народной жизни вообще. Народная Русь предстает в аллегорическом образе спящего великана («Сон великана» Минаева).

Значительные перемены происходят и в области переводческих симпатий поэтов-искровцев. Увлечение демократической песенной культурой Беранже, под знаком которого прошли 60-е гг., сменяется теперь пристальным вниманием к поэзии Шарля Бодлера с ее бунтарским неприятием трагической неустроенности мира.[19] Появляются первые переводы его стихов, выполненные Николаем Курочкиным (1830—1884) и Дмитрием Минаевым. Так по всем направлениям развития поэзии искровцев в 70-е гг. начинают заявлять о себе симптомы нового понимания кризиса гражданского направления в искусстве. 70-е гг. с их нарастающим драматизмом в исторических судьбах России принесли с собою более суровую и напряженную атмосферу гражданственности. Искусство поэтов-искровцев вынуждено было отстаивать чи-

---

[17] Поэты «Искры», т. 2. Л., 1955, с. 253.
[18] Там же, с. 254.
[19] См.: *Балашов Н. И.* Легенда и правда о Бодлере. — В кн.: *Бодлер Ш.* Цветы зла. М., 1970, с. 238.

стоту и верность своей позиции путем своеобразной ее аристократизации. Свободные выходы его к действительности, возможные в эпоху 60-х гг., теперь всячески сдерживались и ограничивались.

4

По отношению к поэзии народников в нашем литературоведении последних лет вырабатываются особые критерии оценки, отвечающие самой природе их творчества.[20] Ведь традиционные упреки в недостаточной талантливости поэтов-народников не только не разрешают проблемы, но как бы умышленно уводят от нее. Дело в том, что народники сознательно отталкивались от профессионального искусства. Появление народнической поэзии в русской литературе 70-х гг. было вызвано в первую очередь факторами общественной, революционной борьбы, а также явилось и следствием драматических противоречий, которые обнаружились тогда в развитии русской поэзии. Творчество революционных народников отстаивало себе право на существование, обращаясь к ценностям, вне искусства лежащим. В. Н. Фигнер (1852—1942) открыто говорила о том, что ее стихи не имеют художественных достоинств сами по себе, что «настоящее место им было бы, кажется, в воспоминаниях о Шлиссельбургской крепости».[21]

Поэзия народников утверждала свою жизнеспособность стоящими за нею реальными биографиями русских героев-революционеров. За поэтическим «словом» здесь виделось практическое революционное дело, конкретная правда факта, этически безупречная позиция борца.

Новое отношение поэтов-народников к художественному слову сознательно формулировалось ими в предисловии к заграничному изданию сборника стихов русских политических заключенных «Из-за решетки» (1877). Это предисловие, написанное Г. А. Лопатиным, было своеобразной поэтической декларацией революционной поэзии, эстетическим ее манифестом. Основное внимание здесь уделялось воспитательной роли литературы, ее практическому революционному воздействию на читателя. Отталкиваясь от профессионализма в искусстве («писание стихов не составляет специальности человека народного дела»),[22] автор видит основное достоинство поэтического слова в его четкой революционной ориентации: «Довольно уродовали душу русского „мученика правды ради“! Пора, наконец, ему самому сказать

---

[20] См.: *Бессонов Б. Л.* Демократическая поэзия 1870—1880-х годов. — В кн.: Поэты-демократы 1870—1880-х годов. Л., 1968, с. 5—42; *Осьмаков Н. В.* Поэзия революционного народничества. М., 1961; *Базанов В. Г.* От фольклора к народной книге. Л., 1973.

[21] *Фигнер В.* Полн. собр. соч. в 7-ми т., т. 4. М., 1932, с. 241.

[22] Из-за решетки. Женева, 1877, с. XXIII.

свое „душевное слово“! <...> Мы думаем, что для того чтобы раскрыть перед одним человеком душу другого, едва ли есть средство лучше лирики; ибо истинная поэтическая стихотворная строка не допускает лжи: последняя сейчас же скажется в деланности и холодности стиха».[23]

«Слово» в поэзии революционных народников лишается традиционных в искусстве «игровых» качеств, рожденных его поэтической многозначностью. Оно упорно не хочет быть «глуповатым»: оно мыслится как поступок, как прямое продолжение революционной практики, за вычетом которой теряет жизненную ценность. Поэты-народники чаще всего обращаются при этом к традициям некрасовского искусства, но делают это по-своему, публицистически заостряя и закрепляя их. Многозначный и емкий образ, к которому стремится Некрасов в поэзии 70-х гг., под пером поэта-народника превращается в прямой и однозначный поэтический лозунг. С точки зрения литературной поэзия революционных народников 70-х гг. Ф. В. Волховского (1846—1914), С. С. Синегуба (1851—1907), П. Л. Лаврова (1823—1900) и других вторична, это поэтическая публицистика, использующая художественные образы профессионального искусства в своих практических, революционных целях. Вспомним, сколь сложен и многозначен ассоциативный комплекс, возникающий в некрасовской поэзии за словами «буря», «мороз», «гроза». У поэтов-народников эта многозначность погашается, сводится к прямым революционным ассоциациям. «Буря» — это ожидаемая революция, «гроза» — разгул враждебных ей сил и т. д.

Поэтическая многосмысленность в поэзии народников превращается в прозрачную революционную аллегорию («весенний гром» — революция; «грозный судия с мечом и пламенем в руках» — революционный мститель). В поэзии революционных народников создается целая система таких устойчивых слов-символов с неподвижно закрепленным за ними поэтическим смыслом.

Совсем иначе живут те же самые поэтические слова-образы в контексте поэзии Некрасова. Вторая часть цикла «О погоде» (1865), например, открывается известной главою «Крещенские морозы». И «мороз» символизирует собою у Некрасова очень разные стихии русской жизни. За ним встают суровые судьбы народа, капризы русской истории. И одновременно этот образ вызывает более конкретные ассоциации с эпохой конца 60-х гг., разгулом правительственной реакции. Наконец, образ «мороза» в цикле «О погоде» выступает и в бытовом, конкретном качестве — морозная зима 1865 г., живые уличные происшествия:

— Государь мой! Куда вы бежите? —
«В канцелярию; что за вопрос?
Я не знаю вас!» — Трите же, трите
Поскорей, бога ради, ваш нос!

(II, 210)

[23] Там же, с. XX.

Поэтический образ кристаллизуется у Некрасова в процессе утонченного анализа действительности в пределах данного произведения и в контексте всего предшествующего творчества.

Народники берут его в готовом виде и придают ему публицистическую однозначность, обеззвучивая в нем собственно поэтическую образность: «Мороз кует в последний раз природу» — прямая аллегория обессилевшей правительственной реакции, которая уже не в силах сдержать грядущий «весенний гром».

Поэзия революционных народников живет отраженным светом, ничуть этого не скрывая и нисколько этим не смущаясь, так как она и не претендует на новаторство. Ей важно быть популярной и массовой. Она питается комплексом популярной поэтической культуры, перепевая традиционные и ходовые поэтические формулы на свой, революционный лад, наполняя их новым, революционным содержанием. Так, романтическая формула «колени трепетно склоняет», в традиционном поэтическом контексте ассоциирующаяся с образом романтической девы, в стихотворении Лаврова «Апостол» (1876) адресована миру людей, погрязшему в буржуазности: «Где все пред денежным мешком Колени трепетно склоняет...».[24] А в стихотворении Синегуба «Гроза» (1873) свобода является поэту «С любовной улыбкой на чудных устах», ее «черные очи пылают огнем».[25]

Но тем самым поэзия народников, порой неразборчивая в заимствовании поэтических формул, по-своему готовила почву для нового этапа русской поэтической культуры начала XX в., синтезирующей полярные, враждовавшие друг с другом поэтические направления.

Творчество революционных народников разнообразно в жанровом отношении: лирические медитации, стихотворные повести, стилизованные под фольклор сказки, песни, былины. Однако и в выборе жанра поэты-народники руководствуются в первую очередь внелитературными, агитационно-пропагандистскими целями. Изданный в 1873 г. Д. А. Клеменцом «Сборник новых песен и стихов» весь состоял из революционных стихов, стилизованных под народные или «перепевающих» на революционный лад популярные песни. Да и наиболее долговечные произведения поэтов-народников, вошедшие в поэтическую культуру последующих поколений, питаются народными песенными истоками: таковы «Новая песня» («Отречемся от старого мира...», 1875) Лаврова, «Последнее прости» («Замучен тяжелой неволей...», 1876) Г. А. Мачтета и др.

Тематически поэзия народников весьма разнообразна. Но в центре ее идеальные образы русских борцов-подвижников, мучеников за революционную идею, причем в отличие от поэзии демократов-шестидесятников образ революционного борца здесь

---

[24] Поэты-демократы 1870—1880-х годов, с. 68.
[25] Там же, с. 111.

часто изображается в ореоле христианского страдальца. Поэты-народники как будто возрождают религиозные реминисценции, свойственные поэзии позднего декабризма и творчеству М. Ю. Лермонтова. Однако звучат религиозные мотивы у народников совсем иначе. Они лишены какого бы то ни было мистицизма. Легендарный образ евангельского героя Христа привлекает народников этической высотой, готовностью принять любые страдания за идею, сочувствием бедным и угнетенным.[26] Поэтизация мученичества, свойственная в той или иной мере всем поэтам-народникам, являлась следствием тех реальных трудностей, с которыми столкнулись русские революционеры-практики. Она же была и попыткой преодолеть эти трудности: непреклонность и стойкость по отношению к царским властям, с одной стороны, и образец героизма, близкий по духу русскому крестьянству, — с другой. Не потому ли Александр Блок вопреки очевидным «профессиональным» несовершенствам увидел в лавровской «Новой песне» стихи хоть и «прескверные», но тем не менее «корнями вросшие в русское сердце; не вырвешь иначе, как с кровью. . .».[27]

5

В 1872 г. в Москве выходит «Рассвет. Сборник (нигде не бывавших в печати) произведений писателей-самоучек». Душою первого творческого объединения писателей и поэтов из народа явился И. З. Суриков (1841—1880). В суриковский круг вошли поэты А. Я. Бакулин (1813—1894), С. А. Григорьев (1839—1874), С. Я. Дерунов (1830—1909), Д. Е. Жаров (1845?—1874), М. А. Козырев (1852—1912), Е. И. Назаров (1847—1900), А. Е. Разоренов (1819—1891), И. Е. Тарусин (1834—1885). В конце 70-х гг. к суриковцам примкнул известный поэт С. Д. Дрожжин (1848—1930), творчество которого стало известно широкому читателю уже в 80-е гг. Поэты-самоучки прошли суровую школу борьбы с нуждой и социальными невзгодами, прежде чем получили возможность взять в руки книгу, а затем — перо. «Певцы деревни, разлагающейся под ударами новых условий, и певцы столицы, где в ежедневной борьбе теряют силы выходцы разлагающихся деревень»,[28] поэты суриковского круга и тянулись к большой поэзии, и занимали по отношению к ней позицию «непрофессиональности». Слово «самоучка» лишалось в их сознании оттенка уничижения. В нем ощущалась скорее национальная драма многих поколений русских талантливых самородков из народной среды — Ползуновых и Кулибиных. В статье «О писателях-самоучках» М. Горький вспоминал о том, как аме-

---

[26] См.: *Пруцков Н. И.* Русская литература XIX века и революционная Россия. Л., 1971, с. 127—130.

[27] *Блок А.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962, с. 138.

[28] *Брусянин В.* Поэты-крестьяне Суриков и Дрожжин. М., 1915, с. 11.

риканец «Вильям Джемс, философ и человек редкой духовной красоты, спрашивал: — Правда ли, что в России есть поэты, вышедшие непосредственно из народа, сложившиеся вне влияния школы? Это явление непонятно мне. Как может возникнуть стремление писать стихи у человека столь низкой культурной среды, живущего под давлением таких невыносимых социальных и политических условий? Я понимаю в России анархиста, даже разбойника, но — лирический поэт-крестьянин — это для меня загадка».[29] Перед нами действительно явление глубоко национальное, имеющее многовековые исторические корни в судьбах народной России. Яркая вспышка поэзии «самоучек» в русской литературе 70-х гг. вызвана в первую очередь социальными изменениями в экономическом и духовном развитии русской деревни, ускорившими рост народного самосознания.

Однако питательная почва, пробудившая к жизни целое поколение поэтов-суриковцев, связана не только с процессами пореформенной эмансипации личности крестьянина. Предпосылки для расцвета этой поэзии создавались еще и поэтической атмосферой эпохи 70-х гг. Поэты-самоучки подчас намеренно имитировали наивную непосредственность, своеобразную «внелитературность» поэтического языка. Синтезируя в своем творчестве некрасовские и кольцовские традиции, они не чуждались и тех поэтических открытий, которые совершались в русле фетовской и майковской поэзии.

Разумеется, в эстетической неразборчивости поэтов-суриковцев сказывалась их нелегкая судьба, не приготовившая им «ни школы, ни какой-либо другой возможности систематического освоения культуры».[30] Но в этом была не только их слабость, но и своего рода преимущество. В сознательном (или непроизвольном) неразличении враждующих друг с другом поэтических школ пробивала себе дорогу общая устремленность русской поэзии конца 70-х—начала 80-х гг. к поэтическому синтезу. Позиция непрофессиональности как бы обеспечивала суриковцам право и возможность соединения разных поэтических культур и стилей в пределах одной поэтической индивидуальности и даже одного стихотворения. Отсюда давно замеченная исследователями неопределенность их индивидуального авторского облика, которая сближает поэтов-самоучек с фольклорной традицией. Да и отношение суриковцев к книжной поэзии фольклорно по своей внутренней сути. Не слишком вникая в эстетические нюансы и психологические тонкости, характеризующие поэтическую культуру разных школ и направлений, суриковцы берут из поэтической кладовой эпохи то, что красиво с их точки зрения, то, что им нравится. У них есть при этом своя мужичья оппозиция к книжности, по-

---

[29] *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 24. М., 1953, с. 136.

[30] *Калмановский Е. С.* Суриков и поэты-суриковцы. — В кн.: И. З. Суриков и поэты-суриковцы. М.—Л., 1966, с. 6. (Ниже ссылки в тексте даются на страницы этого издания).

могающая им легко и свободно обращаться с поэтическим наследием предшественников, и в то же время острое социальное чутье, удерживающее их в русле «некрасовского направления».

В известных стихах Сурикова «Косари» (1870) в оправу по-некрасовски разработанного бытового сюжета включается стилизованная под Кольцова народная песня. В итоге образ крестьянина-косаря, сохраняя моменты бытовой некрасовской конкретизации, приобретает обобщенно-эстетизированный колорит. В лирике Некрасова, по его собственной поэтической формуле, «что ни мужик, то приятель», что ни стихотворение, то новый народный характер, с особой психологией, индивидуальным взглядом на мир. В лирике Сурикова и его друзей в освещении народной жизни преобладает начало песенное, антианалитическое.

Правда, и в творчестве Некрасова 70-х гг., в поэме «Кому на Руси жить хорошо» в особенности, изображение индивидуальных народных характеров усиливается с помощью прямых фольклорных заимствований (обрядовая лирика в рассказе Матрены Тимофеевны, былинное начало в обрисовке Савелия и т. д.). Но у Некрасова народная индивидуальность не поглощается фольклорностью, песенностью. Индивидуализирующие конкретно-бытовые зарисовки и синтезирующие фольклорные заимствования сохраняют свою самостоятельность, сосуществуют в художественных сцеплениях. У поэтов суриковского кружка, напротив, лирика характеров полностью вытесняется и подменяется лирикой социальных состояний. Даже названия стихотворений Сурикова по-своему об этом говорят: «Смерть» (1870), «Бедность» (1872), «Доля бедняка» (1866?), «Горе» (1872), «Одиночество» (1875), «Кручинушка» (1877) и т. п. Сурикова интересует не столько конкретный и индивидуальный характер бедняка, сколько обобщенное, неконкретизированное состояние народной бедности или смерти, горя, одиночества. В центре внимания оказывается не образ нищего крестьянина, а некое универсальное, социально окрашенное состояние нищенства русской деревни:

Бедность ты, бедность,
Нуждою убитая, —
Радости, счастья
Ты дочь позабытая!

(135)

Суриковцы оказываются прямыми последователями и продолжателями песенного кольцовского творчества. Но эпоха 70-х гг., расшатавшая устои патриархального деревенского быта, накладывает особый отпечаток на их творчество. Суриковцы иначе укореняются в фольклорности, чем Кольцов. У Кольцова фольклорность органически сливается с внутренним существом жизни и быта лирического героя, что придает ему величие и значительность, душевную цельность и мощь. У суриковцев фольклорность часто выступает как предмет эстетического любования, это сти-

хия, приподнятая над повседневным крестьянским существованием, уже в какой-то мере чуждая прозе деревенской жизни. В поэзии народных «самоучек» 70-х гг. исчезает та непосредственность бытия фольклора в поэтическом сознании, которая в 30—40-е гг. была достоянием народной жизни и которую выразил в своих гениальных песнях Кольцов.[31]

Суриковцы уже не могут удовлетвориться теми эстетическими и духовными ценностями, которые несет в себе народная песня, они тянутся к «литературной» поэзии, они более открыты ее влияниям, духовно от них не защищены. При этом поэты-самоучки активно используют в своем творчестве готовые поэтические образы из сферы демократической поэзии, причудливо совмещая их иногда с формулами фетовской и майковской лирики. В стихотворении Сурикова «И вот опять пришла весна...» (1871) в начальных строках ощутимо влияние наивно-бесхитростных майковских пейзажей. Но рядом с этим в стихах появляется типичный уже для кольцовско-некрасовской поэзии образ «доли», звучащий здесь явным стилистическим диссонансом:

И вот опять пришла весна,
И снова зеленеет поле;
Давно уж верба расцвела —
Что ж ты не расцветаешь, доля?

(132)

Наряду с подобным симбиозом уже не различающихся между собою поэтических культур в поэзии Сурикова часто встречаются открыто подражательные стихи. За поэтической миниатюрой «Всю ночь кругом метель шумела...» (1871) чувствуется ученическое следование Сурикова по стопам фетовской лирики природных состояний. А в стихотворении «Встало утро, сыплет на цветы росою...» (1872) наряду с никитинскими интонациями ощутимы попытки автора овладеть колоритом и живописной пластикой майковских картин природы:

...над водой лишь гнутся
Водяной кувшинки маковки, белея;
А вверху над ними, поднимаясь, вьются
Мотыльки, на солнце ярко голубея.

(138)

Следует, однако, сказать, что отмеченные нами факты смешения разных поэтических направлений в пределах одного стихотворения у «непрофессиональных» поэтов 70-х гг. встречаются не столь часто. У тех же суриковцев стихи «гражданского» и «чисто поэтического» плана, как правило, друг от друга еще отграничены. Но примечательна и глубоко симптоматична сама возможность их сосуществования в творчестве одного поэта.

---

[31] См.: *Скатов Н. Н.* Поэты некрасовской школы. Л., 1968, с. 95—96.

Конец 70-х и начало 80-х гг. будут отмечены появлением на русском поэтическом горизонте популярной поэзии С. Я. Надсона, одно из первых стихотворений которого — «На заре» (1878) — открывается мотивом драматического противостояния умиротворенной стихии природы и больного гражданской скорбью человеческого сердца, не знающего покоя, причем в финале этого стихотворения образ зари из «природного» фетовского контекста переключается в контекст гражданский, общественный: «И зарею ясной запылает время».[32] А в поэтической декларации Надсона «Идеал» (1878) манифестация возвышенной гражданственности вбирает в себя все признаки поэтического аристократизма, характерные для «манифестов» школы «чистого искусства»:

Но лишь один стоит от века,
Вне власти суетной толпы, —
Кумир великий человека
В лучах духовной красоты.

И тот, кто мыслию летучей
Сумел подняться над толпой,
Любви оценит свет могучий
И сердца идеал святой.[33]

Поэзия Надсона завоевывала свою популярность не только выразившимися в ней настроениями гражданской тоски и уныния, но и той устремленностью к синтезу разных поэтических школ и направлений, которой будут отмечены в истории русской поэзии 80—90-е годы.

---

[32] *Надсон С. Я.* Стихотворения. Л., 1951, с. 45.
[33] Там же, с. 50—51.

ПОЭЗИЯ РЕВОЛЮЦИОННОГО НАРОДНИЧЕСТВА

1

В многочисленной, хотя и не богатой яркими литературными талантами демократической плеяде поэтов 70-х гг. громко прозвучали поэтические голоса революционных народников. На первый взгляд это может показаться странным. Ведь их стихи не отличались сугубо литературными достоинствами. Еще Тургенев не только замечал, что они действуют сильно на людей сочувствующих (в них «столько правды, горькой жизненной правды»), но и добавлял скептически, что «таланту» здесь «нет следа».[1] О слабости «художественных, формальных особенностей» народнической поэзии часто пишут и современные ее исследователи, не забывая, конечно, об «идейной насыщенности и благородной человечности» [2] ее содержания.

Однако противопоставление «слабой» форме «сильного» содержания неоправданно, потому что перед нами *особая* поэзия с особым типом поэта-бойца. Не «художественностью», не «мастерством» привлекла к себе внимание и сочувствие народническая поэзия. Истоки ее влияния на русскую литературу в другом. Народники не только явили перед русским обществом новый тип революционера, но и пробудили мысль о новом типе литературы, в которой право на слово покупается ценою всей человеческой жизни.

Эпоха 70-х гг. возрождала давно брошенный русскому обществу Н. А. Некрасовым призыв:

Ах! будет с нас купцов, кадетов,
Мещан, чиновников, дворян.
Довольно даже нам поэтов,
Но нужно, нужно нам граждан...[3]

---

[1] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 12, кн. 1. М.—Л., 1966, с. 245.

[2] *Бихтер А.* Поэты революционного народничества. — В кн.: Поэты революционного народничества. Л., 1967, с. 16.

[3] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем, т. 2. М., 1948, с. 12. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

Революционное поколение поэтов-семидесятников пробудило свойственную русскому писателю «тайную надежду», что «не вечна пропасть между словами и делами, что есть слово, которое переходит в дело».[4] Говоря о мироощущении народников 70-х гг., В. И. Ленин не случайно вместо понятия «убеждение» употреблял слово «вера»: «*Вера в особый уклад, в общинный строй русской жизни*; отсюда — *вера в возможность крестьянской социалистической революции*, — вот что одушевляло их, поднимало десятки и сотни людей на геройскую борьбу с правительством».[5] В облике революционных народников непосредственно воплощались те идеалы, которые в течение полувека растила литература и которые часто оставались «книжными», а теперь входили в жизнь.

Из разговоров с товарищами Н. А. Морозов «окончательно убедился в том, что ни они сами, ни преследующий их абсолютизм совершенно не подозревали, что повальное движение того времени учащейся молодежи в народ возникло не под влиянием западного социализма, а что главным рычагом его была народническая поэзия Некрасова, которой все зачитывались в переходном юношеском возрасте, дающем наиболее сильные впечатления». Социалистические теории, по мнению Морозова, молодежь потому и усваивала так страстно, как верующий Евангелие, что «душа молодых поколений уже была подготовлена к ним Некрасовым с ранней юности, уже напилась из его первоисточника».[6]

Некрасовское «скорей туда — в родную глушь!» стало жизненным девизом русского юношества, добровольно покидавшего стены гимназий и университетов. Красота жертвы, искупительного страдания оказалась настолько всепоглощающей, что от сочувствия призвала к действию, к практическим попыткам слиться с тем,

Кто всё терпит, во имя Христа,
Чьи не плачут суровые очи,
Чьи не ропщут немые уста,
Чьи работают грубые руки,
Предоставив почтительно нам
Погружаться в искусства, в науки,
Предаваться мечтам и страстям...

(II, 59)

Русскую общественность эпохи 70-х гг. потому и покоряла нравственная красота участников революционного движения, что в глубинных истоках своих оно приобщалось к могучей этической и эстетической силе искусства. Народоволец А. Д. Михайлов в прощальном письме к родным накануне ожидаемой им смерт-

---

[4] *Блок А.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 319.
[5] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 1, с. 271.
[6] *Морозов Н. А.* Повести моей жизни, т. 1. М., 1965, с. 352, 353.

ной казни писал: «Своей судьбе, если позволит скромность, я могу улыбаться даже. Она приносит мне великое нравственное удовлетворение <...> Я отдал искренно, убежденно, веруя, все, что имел, моему богу <...> Вы сожалеете, мои родные, что я сбился с большой дороги. Позвольте, милые, напомнить вам слова великого законодателя нравственности и любви, в которого вы глубоко верите, слова о широком и тесном пути. Не все идут большими торными дорогами, идут некоторые и тесными, тернистыми».[7] Тяжелые жизненные впечатления, страдания и муки, которыми щедро награждала этих людей от колыбели до эшафота русская история, ложились на облагороженную искусством душу, формируя особый тип революционера, счастливо соединяющий в своем облике Истину, Справедливость и Красоту. По воспоминаниям С. Степняка-Кравчинского, тип пропагандиста 70-х гг. принадлежал к тем, которые порождаются скорее религиозным, чем революционным движением. «Люди стремились не только к достижению определенных практических целей, но вместе с тем к удовлетворению глубокой потребности личного нравственного очищения».[8]

Поэты-народники понимали, что их стихи не выдерживают сравнения с поэзией профессионалов. Но они чувствовали в то же время, что их эстетическая программа держится на более последовательных и бескомпромиссных этических основах. В предисловии к сборнику «Из-за решетки» Герман Лопатин писал, что специальные эстетические вопросы не могут быть для революционера вопросами жизни и потому в современных условиях, среди более неотступных интересов и забот, он их просто игнорирует. «В великие исторические моменты <...> поэт бросает лиру и хватается за меч, за кинжал, за перо памфлетиста, за апостольский посох и грядет на служение идеалу, не только *словом* но и *делом*. Взгляните хоть на Байрона: уж в его-то поэтическом гении едва ли усомнятся наши эстетики, а между тем одно поэтическое творчество не удовлетворило его, и, отдав на служение свободе сперва свой гений, он не мог удержаться, чтобы не отдать ей целиком *всего себя*, и отправился отстаивать ее с оружием в руках, ценою собственной жизни на полях Миссалонги. Чтобы привести русский пример, достаточно упомянуть имя Рылеева... Поэтому, если бы в русской революционной среде явился поэт даже с такими творческими силами, как Гете или Шекспир, то и тогда, не переставая быть тем, что он есть, этот поэт предпочел бы толковать с крестьянами о разных прозаических материях агитационного характера, или не менее прозаично страдать и умирать правды ради, чем волновать сердца „культурного“ общества и гуманизировать их подцензурной поэзией».[9]

---

[7] Былое, 1917, № 3, с. 214—216.
[8] *Степняк-Кравчинский С.* Подпольная Россия. М., 1960, с. 32—33.
[9] Из-за решетки. Женева, 1877, с. XXVIII.

Стихи революционных народников сильны не словом, а тем, что стоит за словом. Поэтам, пишущим эти стихи, не до «мастерства»: «настоящие мученики чаще косноязычны, чем красноречивы».[10]

Не слова сами по себе, а бьющаяся за ними жизнь была для многих современников революционных народников, в том числе и признанных литераторов, своеобразным укором, она будила нравственное чувство, тревожила русскую совесть. И революционер-демократ Некрасов, и либерал Полонский не могли не откликнуться на это движение проникновенными, сочувственными стихами. Тургенев посвятил революционной молодежи стихотворение в прозе «Порог», раздумья о ее трудной судьбе привели его к роману «Новь». Разгром народовольцев в начале 80-х гг. был принят прогрессивной писательской интеллигенцией России как личная катастрофа. В 1884 г. Г. И. Успенский писал: «...все у меня расхищено: осталась одна виновность перед всеми ими, невозможность быть с ними, невозможность неотразимая — осталась пустота, холод и тяжкая забота ежедневной нужды».[11]

2

Поэтическое творчество революционных народников — явление живое, развивающееся, идущее в ногу с главным делом их жизни. Вначале (1871—1874 гг.) была, по словам А. И. Желябова, «юность, розовая, мечтательная»,[12] когда молодые энтузиасты, переодевшись в крестьянское платье, обучившись ремеслу, отправились «в народ». В их среде уже возникали споры. Некоторые группы придерживались тактики М. А. Бакунина, полагая, что народ готов к революции и достаточно летучей искры для его возбуждения. Другие, сторонники П. Л. Лаврова, хотели изучить крестьянские настроения и путем длительной пропаганды воспитать в народе сознательных революционных борцов.

Поэзии эпохи «хождения в народ» чужд дух самоанализа, стихи этой поры окрашены, как правило, в мажорные тона. В оптимистическом свете рисуются встречи пропагандиста с народом, есть уверенность в успехе пропаганды, надежда на полное взаимопонимание. Используя устойчивый в демократической поэзии сюжет притчи о сеятеле, М. Д. Муравский в стихотворении «Из 1874 года» пишет:

Добрая почва:
Семя тут ладно упало...
Ну-ка, что дальше?
Пашни еще ведь не мало.[13]

---

[10] *Блок А.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 439.

[11] *Успенский Г. И.* Полн. собр. соч., т. 13. М., 1951, с. 398.

[12] Революционное народничество 70-х годов XIX века. Сборник документов и материалов в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1965, с. 255.

[13] Вольная русская поэзия второй половины XIX в. Л., 1959, с. 359.

И даже в тех случаях, когда в стихах возникают тревожные предчувствия, поэты не теряют оптимизма. Они готовы с радостью умереть за народное дело, умереть незаметно, без лишних слов, без демонстрации своих страданий. В стихах Ф. В. Волховского «Нашим угнетателям» (1870) воспевается жертвенность, беззаветная и бескорыстная, не нуждающаяся в таких, казалось бы, необходимых гарантиях, как память потомства:

Увы, нам чуждо утешенье,
Что в будущие времена
Произнесутся с уваженьем,
С любовью наши имена.[14]

Так формируется психологический тип революционера-семидесятника, отличающийся от революционера-демократа 60-х гг. Этика «разумного эгоизма» Н. Г. Чернышевского основывалась на том, что общее благо неизбежно совпадает с правильно понятыми интересами личности. «Новые люди», герои романа «Что делать?», скептически относились к самой идее долга, полагая, что «жертва — сапоги всмятку». Некоторым исключением из общего правила остался лишь Рахметов, «особенный человек», «ригорист». Революционер-семидесятник, напротив, считал естественной мораль жертвы и долга. Отречение от семьи, от благ, которыми пользуется избранное общество, воспринималось им как единственный в русских условиях путь человека с чуткой совестью, с живым чувством моральной ответственности. В психологии народника типичный для «новых людей» дух самоанализа, рациональной проверки своих чувств и разумного управления ими сменился пафосом напряженного нравственного сознания, безоговорочной верой в народ, в революционную идею.[15]

«Хождение в народ» поставило перед семидесятниками задачу создания пропагандистской литературы. «В то далекое время, — вспоминал Н. А. Чарушин, — чего-либо подходящего в легальной литературе почти не было...».[16] Для революционеров, обладавших литературным талантом, открылось, таким образом, широкое поле деятельности. В самый короткий срок возникла библиотека пропагандистской литературы, среди которой особой популярностью в народе пользовалась поэзия. Г. В. Плеханов остроумно назвал эти книжки «ряжеными брошюрами». «Революционные народники обряжают социальную утопию в простонародные костюмы».[17] По мнению В. Г. Базанова, этот прием напоминает иносказательный эзоповский язык сатиры Салтыкова-Щедрина, но внутреннее существо его иное. Народники не только

---

[14] Поэты-демократы 1870—1880-х годов. Л., 1968, с. 75. (Ниже ссылки в тексте даются на страницы этого издания).

[15] См.: *Лотман Л. М.* Поэзия революционного народничества. — В кн.: История русской поэзии, т. 2. Л., 1969, с. 110—111.

[16] *Чарушин Н. А.* О далеком прошлом. Из воспоминаний о революционном движении 70-х годов XIX века. М., 1973, с. 150.

[17] *Базанов В. Г.* От фольклора к народной книге. Л., 1973, с. 115.

не маскируют революционные идеи, но, напротив, стараются писать доходчиво, понятно для народа, избегая намеков и иносказаний.

«Ряженая» литература разнообразна в жанровом отношении. Здесь встречаются поэмы-былины («Илья Муромец» С. С. Синегуба), исторические поэмы («Атаман Сидорка» и «Степан Разин» того же автора), поэмы-сказки («Как задумал наш царь-батюшка...», «В некотором княжестве...») и, наконец, особенно полюбившиеся народу песни Клеменца, Синегуба, Волховского. В работе над «ряжеными брошюрами» народники опирались на опыт устного народного творчества и на богатые традиции «литературного фольклора» — от декабристов и Пушкина до Некрасова и его современников. Однако агитационная поэзия семидесятников не лишена своеобразия. Перед нами поэзия нового этапа освободительного движения, и это сказывается во всем, начиная от проблематики и кончая художественной формой. В сравнении с агитационной поэзией декабристов у революционных народников оживляется интерес к массовым революционным движениям, демократизируется образ рассказчика. «На место апостола-проповедника <...> встает народный „краснобай“, сказитель или просто бывалый человек».[18] Широко используется так называемый «нелегальный фольклор»: народная шутка антиправительственного характера, частушка, элементы крестьянского политического красноречия. Если Рылеев и Бестужев стилизовали архаические формы подблюдных песен, то народники ориентируются на прибаутки, на городской, мещанский или народный романс нового времени.

Стилизация фольклорных источников с целью прямого политического воздействия на сознание народа была в 70-е гг. довольно популярной и в официозной литературе. В псевдонародном духе перепевались былины об Илье Муромце, Микуле Селяниновиче и других русских богатырях. Подвергался перелицовке в стиле официальной народности даже «Конек-Горбунок» П. Ершова.[19] Былинные богатыри превращались в преданных слуг царя и отечества, сказочные Иванушки — в верных холопов самодержавия. Народнические былины, сказки и песни решительно противостояли официальной идеологии. Они не пародировали фольклорные источники, не искажали основ народного миросозерцания. Верные демократическому духу народного искусства, они «врастали» в фольклор, — разумеется, для того, чтобы «перерасти» его. Бунтарство Ильи Муромца против бар-господ опиралось у Синегуба на богатырское достоинство былинного персонажа. Илья становился народным вождем, сохраняя органическую связь с психологией героя, созданного вековыми усилиями народной фантазии. Используя фольклор, народники активно

[18] Там же, с. 140.

[19] См.: *Лупанова И. П.* Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959.

воздействовали на сознание крестьянства, революционизируя его, освобождая от царистских и всяческих иных иллюзий.

«Стилизация», к которой прибегали революционеры, созданием «ряженых» стихов не ограничивалась. Пытаясь «говорить народом», они шли далее, к тому, чтобы «жить народом». Д. Клеменц, например, один из издателей и авторов «Песенника» (Женева, 1873) и «Сборника новых песен и стихов» (Женева, 1873), не только в стихах, но и в жизни был поэтом-пропагандистом. «Манера говорить и вести пропаганду у него своеобразная, совершенно неподражаемая, — пишет Степняк-Кравчинский. — ‹...› Клеменц ведет свою пропаганду всю в шутках. Он смеется и заставляет хвататься за животы слушающих его мужиков ‹...› Однако он всегда ухитрится вложить в свою шутку какую-нибудь серьезную мысль, которая так и засядет гвоздем им в головы».[20]

Народнические «задирательные» песни могут показаться современному читателю слишком резкими и грубоватыми, а романсы чересчур слезливыми и сентиментальными. Но это не значит, что их создатели не обладали чувством меры. Вспоминая свой пропагандистский опыт, Н. А. Морозов замечал: «Наш простой народ не понимает середины! Если юмор, то ему нужен уж очень первобытный, чисто ругательный», «если что-нибудь возвышенное, то нужно такое, чтоб сентиментальность просачивалась положительно из каждого слова, из каждой фразы, и слог был бы таким высоким, что все время лились бы из глаз слезы умиления!».[21] Не в расчете ли на эти качества народной психологии написана Синегубом «Дума ткача» (1873)? Выполненная в стиле жестокого мещанского романса, она получила широкую популярность в народной среде:

Мучит, терзает головушку бедную
    Грохот машинных колес;
Свет застилается в оченьках крупными
    Каплями пота и слез.
«Ах да зачем же, зачем же вы льетеся,
    Горькие слезы, из глаз?
Делу — помеха; основа попортится!
    Быть мне в ответе за вас!

(119)

Не меньшим успехом у народа пользовался перепев «Дубинушки», принадлежавший перу Синегуба или Клеменца (точное авторство не установлено). В имении революционера Иванчина-Писарева в Даниловском уезде Ярославской губернии на массовых гуляниях «с особенным воодушевлением пела толпа известный революционный вариант приволжской бурлацкой „Дубинушки“. Среди общего смеха и гула так и гремели ее куплеты:

Ой, ребята, плохо дело!
Наша барка на мель села.

[20] *Степняк-Кравчинский С.* Подпольная Россия, с. 54—55.
[21] *Морозов Н. А.* Повести моей жизни, т. 1, с. 247.

Царь наш белый кормщик пьяный!
Он завел нас на мель прямо.
Чтобы барка шла ходчее,
Надо кормщика в три шеи.

И каждый куплет стоголосая толпа сопровождала обычным припевом:

Ой, дубинушка, ухнем.
Ой, зеленая, сама пойдет, подернем, подернем, да ухнем!

Такие задирательные противоправительственные песни особенно соответствовали народному вкусу и вызывали в крестьянской публике неудержимый смех. Они тотчас заучивались и разносились присутствовавшими далее по деревням».[22] Народническая песня с революционным содержанием вторгалась в жизнь и быт русского рабочего и крестьянина. «Свободушка», «Доля», «Барка», «Дума ткача», «Дума кузнеца», «Крестьянская песня», созданные Синегубом, Волховским и Клеменцом, стали народными песнями и вошли в большую русскую поэзию.

Разумеется, в пропагандистской деятельности народников было немало и «детской неумелости», связанной с тем, что многие из них не знали народа, имели о нем слишком книжные, отвлеченные понятия. Они переоценивали революционные инстинкты крестьянина, идеализировали общинный быт народа, закрывали глаза на процесс начавшегося классового расслоения деревни. «Все то, что подтверждало наши теории, — вспоминал впоследствии Дебагорий-Мокриевич, — мы брали целиком; все то, что противоречило им, мы так или иначе ухитрялись поворотить все-таки в пользу наших взглядов...».[23] Но было бы в высшей степени несправедливо рассматривать «хождение в народ» лишь с точки зрения открывшихся на этом пути неудач. Хотя многие иллюзии рассеялись уже в первые месяцы агитационной деятельности, опыт общения с народом не только не разочаровал, но укрепил веру пропагандистов в правоту своего дела. «Хождение в народ» закончилось катастрофой отнюдь не по причине полного равнодушия крестьянства. Воспоминания революционеров, архивные материалы, опубликованные советскими учеными, показывают, что большая часть крестьян угадывала в пропагандистах истинных своих друзей.[24] По свидетельству народника М. Попова, прокурор, производивший следствие по делу о революционной пропаганде в Вольском уезде Саратовской губернии, не скрывая своего удивления, замечал: «С кем из крестьян мне ни приходилось говорить — и мужики, и бабы самого лучшего мнения о них. Особенно восторженные отзывы слышал я об одной фершалке,

---

[22] Там же, с. 91—92.

[23] *Дебагорий-Мокриевич Вл.* Воспоминания. Изд. 3-е. СПб., [б. г.], с. 260—261.

[24] См.: Революционное народничество 70-х годов XIX века. Сб. документов и материалов в 2-х т., т. 1. М.—Л., 1965.

как они называют. Эта фершалка, по их словам, какая-то богородица... „Просто сказать вам, барин, истинно святая душа!“».[25]

«Хождение в народ» было насильственно приостановлено русским правительством, которое, по убеждению семидесятников, являлось «несчастьем и позором нашей родины». С осени 1874 г. началась полоса неслыханных по своим масштабам массовых арестов оппозиционно настроенной молодежи. Произвол полицейских властей превзошел всякие ожидания.

3

Новый этап поэзии революционного народничества 70-х гг. охватывает период с 1874 по 1879 г.[26] После разгрома первой революционной волны более 900 человек были продержаны в одиночном заключении от двух до четырех лет, вплоть до начала большого процесса «193-х». В течение этого времени 80 человек лишили себя жизни и сошли с ума.

Политические процессы «50-ти» и «193-х» открыли перед общественным мнением России и Европы внутреннюю пустоту и жестокость самодержавия и нравственную высоту русского революционера. Нравственную победу семидесятников над полицейским режимом печатно закрепила изданная в Женеве книга «Из-за решетки. Сборник стихотворений русских заключенников по политическим причинам в период 1873—77 гг., осужденных и ожидающих „суда“».

Мотивы жертвенности, самоотречения приняли в стихах этого сборника новый, характерный для второй половины десятилетия отпечаток. В начале 70-х гг. жертвенность изображалась как непроизвольный порыв души, как голос самой природы. Ни в образцах, ни в героических примерах революционер эпохи «хождения в народ» не нуждался. Казалось, что на смену падшим в борьбе самым естественным образом придет новое поколение революционеров:

Они и знать не будут нас,
Но та же жажда жечь их будет,
И каждый день, и каждый час
На битвы новые побудит:

Навстречу тьмам таких же бед,
Покорны голосу природы,
Они пойдут за нами вслед,
К живому роднику свободы!

(76)

---

[25] *Попов М.* «Земля и Воля» накануне Воронежского съезда. — Былое, 1906, № 8, с. 26—27.

[26] Здесь и далее используется периодизация Н. В. Осьмакова. См.: *Осьмаков Н. В.* Поэзия революционного народничества. М., 1961.

Так думал Волховской в 1870 г. Но к 1877 г. настроения переменились. Наступила пора поэтизации мученичества и жертвенности. Непроизвольные вначале, эти чувства возводились теперь в культ, им придавалась даже способность революционизирующего воздействия на массы. Тот же Волховской в стихах «О братство святое, святая свобода...» (1877) именно в страданиях за убеждение видит путь, духовно сближающий его с народом:

Нет, сердцу народа живое страданье
Понятней и ближе, чем все толкованья!

(91)

Ему вторит по-своему Синегуб в стихах «Перед смертью» (1877):

Я много страдал... Но страдания страстно
Душой полюбил я... Они
Надеждой на счастье светили так ясно
Мне в наши могильные дни!..

(129)

Атмосфера поэтизации страдания сгущается настолько, что в поэзии этих лет начинает возникать образ своего рода «революционного» Христа:

Лишите вы светлого дня,
Свободы, труда и веселья,
Закуйте вы в цепи меня
И ввергните в мрак подземелья,
Убейте подругу мою,
Друзей на крестах вы распните,
Чтоб злобу насытить свою,
Меня на костре вы сожгите...

(134)

Лик мученика в терновом венце превращается во всеосеняющий образ-символ, черты его проступают повсюду. В стихотворении Синегуба «Терн» даже природа «излучает» этот образ:

Горошек красный, полевой
Сквозь чащу терна пробивался,
На куст терновника густой
Гирляндой легкою взвивался.
Когда ж в час полдня с высоты
Лучи цветы горошка грели,
Как пятна крови, те цветы
В кустах терновника алели...

(124)

Психологически это явление объясняла в своих воспоминаниях Вера Фигнер: «Тот, кто подобно мне был когда-либо под обаянием образа Христа, во имя идеи претерпевшего оскорбления, страдания и смерть, кто в детстве и юности считал его идеалом,

а его жизнь — образцом самоотверженной любви, поймет настроение только что осужденного революционера, брошенного в живую могилу за дело народного освобождения <...> Идеи христианства, которые с колыбели сознательно и бессознательно прививаются всем нам, и история всех идейных подвижников внушают такому осужденному отрадное сознание, что наступил момент, когда делается проба человеку, испытывается сила его любви и твердости его духа как борца за те идеальные блага, завоевать которые он стремится не для своей преходящей личности, а для народа, для общества, для будущих поколений».[27]

Отрицая официальную церковную мораль как мораль покорности и рабства, народники поэтизировали в образе Христа и его учеников черты действенного подвижничества, готовность принять страдание за идею.

Общеизвестно вошедшее в историю признание на суде народовольца Андрея Желябова: «Крещен в православии, но православие отрицаю, хотя сущность учения Иисуса Христа признаю. Эта сущность учения среди многих моих нравственных побуждений занимает почетное место. Я верю в истинность и справедливость этого вероучения и торжественно признаю, что вера без дела мертва есть, и что всякий истинный христианин должен бороться за правду, за права угнетенных и слабых и, если нужно, то за них пострадать».[28]

Поэтизация мученичества за правду не только спасала революционера от одиночества и отчаяния, но и являла перед изумленной Россией образец нравственной стойкости. Народники считали, что их подвижническое поведение под следствием и на суде разбудит в обществе дремлющую совесть, а в народе — сочувствие к страдальцам за его интересы. Говоря о том, что не кресты и награды побуждают революционера на подвиг, Герман Лопатин писал: «Им полагается другой крест — Христов. И они несут его усердно и честно, ибо знают, что этот крест был одним из могущественнейших орудий завоевания Христом половины мира».[29]

В трудные годы тюрем, ссылок и полицейских преследований неизмеримо возросла в отношениях между революционерами духовная ценность дружеских и любовных чувств. Это была святая дружба и святая любовь братьев и сестер по идее, по миросозерцанию, совершенно свободная от эгоизма, мелочного самолюбия, повседневной житейской прозы. «Мы чувствовали себя, — вспоминал М. Новорусский, — прочной, единой, неразрывной семьей, узы которой, казалось, становились еще теснее от общей тягости тюремных уз. И в сознании этой солидарности мы почер-

---

[27] *Фигнер В.* Запечатленный труд, т. 2. М., 1964, с. 37.

[28] См.: *Богучарский В. Я.* Активное народничество 70-х годов. М., 1912, с. 182.

[29] Из-за решетки, с. VII.

пали громадные силы для перенесения наших невзгод, которые каждый нес и чувствовал не только за себя, но и за других...».[30]

В стихотворении «Друзьям» (1875) Морозов писал:

Часто сквозь сумрак темницы,
В душной каморке моей,
Вижу я смелые лица
Верных свободе людей.
. . . .
Все здесь они оживляют,
Все согревают они,
Быстро в душе пробуждают
Веру в грядущие дни...

(187)

Обращение к соседу по камере («Н. А. Чарушину» Волховского, 1877), ко всем революционерам, находящимся на свободе («Завещание» Синегуба, 1877), воспоминания о совместной деятельности в народе («Памяти 1873—75 гг.» Морозова), — таков устойчивый круг тем и мотивов в народнической лирике 1875—1879 гг.

Революционному движению семидесятников придавало особый национальный колорит широкое участие в нем русских женщин. Поэтический образ девушки-революционерки был подготовлен русской поэзией и прозой 60-х гг., в частности творчеством Тургенева и Некрасова. Народники и здесь слово превращали в дело. Их интимная лирика изображает любовные отношения, поражающие своим целомудрием; женщина поэтизируется как друг, любящий, преданный лучшим помыслам и идеалам мужчины, очень ревностно относящийся к чистоте этих помыслов и этих идеалов. Суровые обстоятельства жизни русского революционного подполья с их постоянной угрозой разлуки и смерти освобождали чувство любви от разрушительного воздействия повседневности, придавая ему особую красоту и романтическую окрыленность. Классическим образцом любовной лирики поэтов-народников является «Песня гражданки» (1880) Волховского:

Если б мой дорогой, что по злобе людской
    Угасает в мертвящей неволе,
Мне сказал: «Поскорей приходи и своей
    Обменяйся со мной вольной долей», —
Я сказал б ему: «Я пойду и в тюрьму,
    И в огонь, если хочешь, и в воду!..
Бесконечно любя, хоть сейчас за тебя
    Я отдам, не колеблясь, свободу».
. . . .
Но скажи он: «Иди, пред тираном пади
    Со слезами, с мольбой, в униженьи
О пощаде моли и отрадой земли
    Назови все его преступленья...
. . . .

[30] *Новорусский М.* В Шлиссельбургской крепости. — Былое, 1906, № 11, с. 152.

Я сказала б в ответ: «Никогда! Нет, о нет!
Лучше холод и ужас могилы!..
И отныне ты знай: ждет тебя ад иль рай,
Все равно ты мне больше не милый!»

(95)

После разгрома юношеских революционных кружков перед народниками встал вопрос о консолидации и сбережении сил. Изменился характер работы в народе. «Ряженых» пропагандистов-«крестьян» сменили сельские учителя, врачи, волостные писари. Шел процесс организации нового революционного общества «Земля и воля». На смену ушедшим в тюрьмы и ссылки бойцам требовалось новое пополнение. В этих условиях на первое место была поставлена пропаганда в среде интеллигенции.

Естественно, что с переменой адресата изменился и колорит народнической поэзии. Обращенная к читателю из интеллигенции, она сбросила с себя фольклорные одежды, наполнилась ярко выраженным публицистическим содержанием. Исчезли типичные для первого периода переделки народных былин, сказок и песен, предназначенные для рабочей и крестьянской среды. Сохранивший популярность песенный жанр стал иным по форме и содержанию.

В «Новой песне» Лаврова нет и намека на фольклорную стилизацию. Лексика песни устремлена к высокому ораторскому стилю. С этой целью используются церковнославянизмы («златые кумиры», «страждущие братья»). На их фоне приобретают одически-торжественный колорит даже элементы просторечия:

Не довольно ли вечного горя?
Встанем, братья, повсюду зараз!
От Днепра и до Белого моря,
И Поволжье, и дальний Кавказ!
На воров, на собак — на богатых!
Да на злого вампира-царя!
Бей, губи их, злодеев проклятых!
Засветись, лучшей жизни заря!

(67)

Изменяется и тональность народнической песни. Задорная площадная шутка, озорная и бойкая политическая острота уступают место суровой и скорбной инвективе. Революционные призывы сбиваются на крик негодования и мщения. Сгущается атмосфера презрения и ненависти к деспотическому режиму, в котором начинают подозревать единственного виновника неудач «хождения в народ». Интонация реквиема по лучшим, жестоко поруганным силам перебивается призывами к грозной и страшной мести палачам. «Последнее прости» (1876) Мачтета, посвященное «замученному в остроге Чернышеву, борцу за народное дело» и ставшее траурным революционным гимном многих поко-

лений русских борцов за свободу, завершается пророческим предупреждением:

Но знаем, как знал ты, родимый,
Что скоро из наших костей
Подымется мститель суровый,
И будет он нас посильней!..

(258)

4

В январе 1878 г. раздался выстрел Веры Засулич в петербургского градоначальника Трепова. Это был первый публичный акт революционной мести за те мучения, которым подвергались в тюрьмах политические заключенные. Прогрессивная общественность Петербурга и всей России проявила искреннее сочувствие героическому поступку девушки-революционерки, суд присяжных оправдал ее. Выстрел Засулич явился первым симптомом наступления нового периода революционного движения, начало которому положил 1879 год.

Поэтическая летопись революционной борьбы народовольцев не случайно очень скудна, отрывочна и немногословна. С 1879 по 1881 г. борьба поглощала все духовные и физические силы революционера. Для лирики этих лет характерна эмоциональная неуравновешенность, резкие переходы от веры и надежды к сомнению и отчаянию. В творчестве даже наиболее убежденных террористов появляются мотивы сердечной усталости. Один из энтузиастов борьбы «по способу Вильгельма Телля» — Н. А. Морозов — пишет в 1880 г. такие стихи:

Там, средь движенья
Вечных систем мировых,
Нет треволненья
Бурь и страданий земных.

Здесь же народы,
Вечно в цепях и крови,
Ищут свободы,
Правды, добра и любви...

(204)

Образ России у народовольцев становится суммарным, приобретает знакомые еще по лермонтовской лирике черты «страны рабов, страны господ». Такова, например, Россия у Морозова в стихотворении «На границе» (1881):

Опять насилия и слезы...
И как-то чудится во мгле,
Что даже ели и березы
Здесь рабски клонятся к земле!..

(205)

Все чаще и чаще в поэзии конца 70-х гг. звучат упреки безмолвствующему народу. Его молчание расценивается уже как духовное рабство, невежество и даже тупость. Неизвестный автор в стихотворении «После казни 4 ноября» (1880) пишет:

На мученье бойцов, наших лучших сынов,
Смотрят массы, безжизненно тупы..[31]

Эти упреки заглушаются иногда стихами, в которых по-прежнему утверждается «догмат веры» («Пройдет волна народной мести...») или слышится революционный призыв к народу («Встань, проснись же, гигант скованный! ..»).[32] Но стихи такого рода риторичны, апелляция к народу здесь декларативна и безжизненна. На смену живому чувству приходит «слово» — формируется устойчивый поэтический штамп, который в 80-е гг. будет подхвачен и искусно обыгран Надсоном.

Лишается характерных для него в прошлом демократических качеств лирический герой народнической поэзии. Народного трибуна, мастера остроумной и живой политической беседы вытесняет нередко романтический изгнанник, отщепенец, презирающий «толпу». В такой романтической тоге выступает, например, герой у народовольца М. Ф. Лаговского в стихотворении «Под сосной» (1879):

У сосны дикой и бесплодной
Стоит он бел, высок и прям...
Стеклянный взгляд очей холодных
Недвижно поднят к небесам.[33]

Революционное дело «Народной воли» обретает поэтический голос лишь в небольшом цикле стихов, воспевающих террористическую борьбу. Чувство жестокой, бескомпромиссной ненависти к русскому деспотизму и его верным слугам достигает в них апогея («На смерть Судейкина» (1885) Тана (В. Г. Богораза), «У гроба» (1878) А. А. Ольхина, «Завещание» (1877) Синегуба и др.). Духовное превосходство народовольцев над силами деспотизма и реакции восторжествовало затем в стихах шлиссельбургских узников 1880—1900-х гг. Через П. Я. Якубовича, Н. А. Морозова, В. Н. Фигнер осуществилась преемственная связь между поэзией революционного народничества 70-х гг. и пролетарской поэзией конца XIX—начала XX в.

---

[31] Вольная русская поэзия второй половины XIX в., с. 468.
[32] См.: *Никитина А. И.* М. Ф. Лаговский — поэт-народоволец. — Рус. лит., 1965, № 3, с. 215.
[33] Там же, с. 212.

Г. И. УСПЕНСКИЙ

В Глебе Ивановиче Успенском (1843—1902) ярко и самобытно воплотились характерные черты движения революционно-социалистического народничества. Подвижническое служение словом и делом трудовому народу, «аскетизм» художественной формы, тяга к активному революционеру, поиски путей к торжеству гармонии в человеческой личности и общественном устройстве, идея гражданского долга и стремление поставить личное поведение под контроль убеждений — все это талантливо и неповторимо выразилось в Успенском, в его личности, в его писательской позиции.

В русскую литературу он пришел как художник нового типа. В своей творческой работе Успенский опирался на богатейший опыт личного общения с трудовым народом. Писатель в совершенстве знал тульский ремесленный люд и тульскую деревню. Хорошо ему были известны самарские часто голодавшие крестьяне, земледельцы-новгородцы, беспомощные в то время перед суровой природой. Успенский специально изучал и наблюдал переселенческое движение, побывал в Сибири, познакомился с капитализирующимся Кавказом, обратил пристальное внимание на многомиллионных батраков, интересовался массовыми «беспорядками» на юге России. Он тщательно и любовно собирал и исследовал произведения устного народного творчества, вел обширную переписку с корреспондентами из народа. Писатель ставил перед собой задачу активного воздействия на жизнь народа и деятельность интеллигенции. Он считал, что необходимо не только писать и сочувствовать, но и практически принимать участие «в живом деле». «Надобно *действовать* и действовать *прямо*!» — рассуждает Успенский в одном из своих писем. «Ты, писатель, сочувствуешь и тому-то и тому-то? — Ну так докажи. Беда тебе будет? Плохо? До этого нам нет дела <...> Если вы, писатели, пишете то-то и то-то, — то и на деле пожалуйте».[1]

[1] *Успенский Г. И.* Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. 14. М.—Л., 1954, с. 23. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

По произведениям Успенского демократическая молодежь 70—80-х гг. училась жить и работать во имя блага народа. «Великий писатель, друг народа», «незабвенный друг-учитель», «великий печальник земли русской» — такими словами характеризовали Успенского представители рабочих, разночинной интеллигенции и крестьянства. Автор «Власти земли» пользовался исключительной популярностью среди широких кругов читателей. Современники свидетельствуют, что произведения М. Е. Салтыкова-Щедрина и Гл. Успенского заставляли всю читающую Россию ждать с нетерпением выхода каждой книжки «Отечественных записок».

Тонкий аналитический ум писателя, проникающий в сердцевину явлений, постигал то новое, что складывалось в России, вступившей после 1861 г. в капиталистическую эпоху своего развития. Нарождавшееся воспринималось и осознавалось Успенским в форме трагических раздумий, скорбных недоумений, неотступных вопросов и сомнений, проницательных гипотез. Новое властно влекло его, он был порой гениален в своем разгадывании, в своем понимании сущности того, что нес с собою капитализм. Но многое в «купонном» строе жизни он и не понимал — видел, знал, но не мог объяснить, а потому оно, это новое, вызывало в Успенском страх, боль и отчаяние за судьбу простых людей, попавших в лапы «господина Купона». Неотступным предметом его раздумий, источником его светлых надежд и его страданий всегда был трудовой народ. Позиции Успенского был присущ боевой демократизм, писатель возвышался до революционной постановки общественных вопросов, а в революционерах своего времени видел совершенный тип личности и образец служения народу. Вместе с тем Успенскому были присущи и некоторые патриархально-демократические иллюзии. До конца своих дней он так и не расстался с любовью к тому мужичку, который жил в условиях натурального хозяйства, хотя писатель прекрасно видел, что любимый им старый тип крестьянина под ударами жестоких и неумолимых «железных законов» капитализма исчезает с лица русской земли. Художник в смятении и тревоге метался между заветным, как ему казалось, желанным и подлинно человечным, но умирающим, с одной стороны, а с другой — сурово-беспощадным, кровожадным и бесчеловечным Ваалом...

Успенский находился в состоянии непрерывных напряженных исканий истины и справедливости, вступая то и дело в споры с самим собой. И его мысль, и его художественно-публицистический стиль отличаются почти лихорадочной страстностью. Писатель не знал реальных путей нового жизнестроительства. Его искания вылились в глубочайшую духовную драму и кончились крахом, психической болезнью. С его именем связана одна из самых трагических страниц в истории русской литературы и общественной мысли XIX в.

Художнику и мыслителю Успенскому были присущи великая правдивость и исключительная искренность. Он решительно ни-

чего не брал на веру и сдерживал себя в мечтаниях и обольщениях, безжалостно разрушая собственные и чужие иллюзорные представления. И хотя взамен разрушаемого он ничего (или почти ничего) не получал, но во имя истины он шел и на разрушение того, что так любил. «Разрушитель иллюзий» — так следовало бы назвать Успенского. И разрушал он самые популярные и самые укоренившиеся, наиболее им любимые и воодушевляющие иллюзии. Такой художник должен был объективно оказать (и оказал!) огромное положительное воздействие на ход революционного движения и на ход развития демократических идей своего времени. Как отметила в 1902 г. ленинская «Искра» в редакционной статье «По поводу смерти Г. И. Успенского», для самого писателя свойственные ему противоречия были «безвыходно трагическими». Но многим читателям, подчеркивала «Искра», они «расчищали путь к принятию нового революционного мировоззрения, указавшего выход».[2] По объективному смыслу своих исканий Г. Успенский, далекий от научно-социалистической идеологии социал-демократического движения, стоял в его преддверии.

В. И. Ленин относился к Успенскому с особой любовью, широко использовал созданные им образы и изображаемые им факты в борьбе с народничеством, с буржуазно-дворянской реакцией. Он называл Успенского одним из лучших писателей, изображавших крестьянскую жизнь,[3] находил у него такое воспроизведение социально-экономической деятельности, которое иногда совпадало с характеристиками пореформенной России в работах Энгельса.[4]

1

Родился Глеб Успенский в Туле 13(25) октября 1843 г.; детство и раннюю юность провел в среде зажиточного провинциального чиновничества. Сослуживцы его отца, Ивана Яковлевича Успенского, занимавшего должность секретаря Тульской палаты государственных имуществ, были большей частью люди низменные и малограмотные, интересовавшиеся только взятками, продвижением по службе и игрой в карты.

Гимназия, где учился будущий писатель, была расположена на Хлебной площади, на которой по мере надобности сооружался эшафот, а дом Успенских находился на Барановой (ныне Тургеневской) улице, в конце которой стоял острог. По улице гоняли арестантов и возили на мрачной колеснице приговоренных к наказанию. Такие страшные картины вызывали в наблюдательном и впечатлительном ребенке глубокие нравственные страдания. Продолжались они и в Чернигове, куда Успенские переехали в 1856 г. Будучи гимназистом черниговской гимназии, Успенский

[2] Г. И. Успенский в русской критике. М.—Л., 1961, с. 56.
[3] См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 38, с. 10—11.
[4] См.: Ленинский сборник, т. 19. М., 1932, с. 279.

часто приходил домой, по рассказам его родственников, в одних обрывках рубахи, изорвав ее всю на перевязки какому-нибудь больному нищему.

Необыкновенно обостренное восприятие чужих страданий формировало душу мальчика, давало богатую пищу для размышлений над окружающим. Зарождалась первая критическая мысль. Почему в этом мире только немногие сыты, а многие голодны? Это вело к протесту против убаюкивающей и одурманивающей среды, пропитанной своекорыстием и тунеядством. Явилась и вторая мысль — мысль о краденой сытости, возникло желание вырваться из этого «жирного» уюта, уйти к голодным и несчастным... «Меня спасало то, — говорится в одном из автобиографических признаний писателя, — что в моем маленьком зверушечьем сердце, помимо ощущения тяжести пережитого, было уже зерно жалости, жалостливой тоски не о моем горе и беде, а о каком-то чужом горе и беде» (8, 394).

Юный Успенский много читал. В черниговской гимназии он познакомился с сочинениями Белинского и Герцена, Чернышевского и Добролюбова, следил за новинками художественной литературы. Он стал душой кружка молодежи, участники которого издавали рукописный журнал «Молодые побеги». В одном из его выпусков был помещен рассказ будущего писателя «Богомолка».

В 1861 г. Успенский закончил гимназию и поступил на юридический факультет Петербургского университета. В декабре того же года университет закрыли вследствие студенческих волнений, и Успенский был отчислен из состава его слушателей. Он решил продолжить образование в Московском университете, но через год оставил и его: нечем было платить за слушание лекций. В начале 1864 г. умер отец Успенского, материальное положение семьи пришло в упадок. На содержании молодого человека осталась, как он говорил, «куча» людей, которые мучили его своими нуждами. Он поступил на должность корректора в газету «Московские ведомости», а затем начал и сам писать.

Первые литературные опыты Глеба Успенского появились в печати в 1862 г., один из них — рассказ «Михалыч» — на страницах журнала «Ясная Поляна», который издавал Л. Н. Толстой. И с тех пор писатель всецело принадлежал только родной словесности: «...вся моя новая биография, после забвения старой, пересказана почти из дня в день в моих книгах. Больше у меня ничего в жизни личной не было и нет» (14, 580). Успенский сравнительно быстро вошел в «большую литературу» и уже в конце 60-х гг. имел крупное писательское имя. Н. А. Некрасов сразу же разгадал и оценил талант начинающего писателя, привлек его к сотрудничеству в своем журнале «Современник», где были напечатаны первые четыре главы «Нравов Растеряевой улицы» (1866) — первого выдающегося произведения Успенского. В 1868 г. Некрасов и Салтыков-Щедрин возглавили журнал «Отечественные записки». Успенский становится их постоянным и ближай-

шим сотрудником, проработав в этом журнале вплоть до его закрытия (1884). В одном из писем к Некрасову он признался: «...все мои работы принадлежат только Вам одним...» (13, 44). «По-моему, это самый для нас необходимый писатель» — так определил в 1881 г. Щедрин отношение к Успенскому передовых кругов русской литературной общественности.[5]

Выход на «большую дорогу» творческой жизни Успенский буквально выстрадал. Ему, говорит М. Горький, приходилось «„опустошать душу от личной биографии“ — то есть от воспоминаний о том прошлом, которое так или иначе соприкасалось с развращающим влиянием рабства».[6] Речь здесь идет о том духовном рабстве, которое царило в родной писателю среде. О «вытравливании» из себя всего, что связывало Успенского с «глубокими началами рабства», он искренно рассказал в «Автобиографии», написанной приблизительно в 1883 г. С огромной целеустремленностью рвался Глеб Иванович навстречу иной жизни — рвался к народу, к борьбе, к знаниям, к искусству, к великим идеям своего века. Этот поиск иного, светлого мира осознавался им как очищение от скверны крепостничества.

Глеб Успенский с честью выдержал испытания, выпавшие на его долю: и трудности борьбы с родной, но постылой Растеряевкой, и разрыв с «пьяным гибельным периодом» петербургской жизни, и освобождение от идейного разброда в среде интеллигенции после смерти Добролюбова, ссылки Чернышевского и заточения Писарева в Петропавловскую крепость. Людей близких по духу Успенский нашел в кружке обновленных «Отечественных записок», среди русских революционеров-эмигрантов, с которыми он сблизился во время своих зарубежных поездок 1872 и 1875—1876 гг. В их лице он видел деятелей, вынужденных скитаться за границей «с постоянной мыслью о России и с постоянно сознаваемой невозможностью быть в ней и трудиться для нее» (6, 45).

Поддержку и понимание Успенский нашел и в среде революционеров, боровшихся в самой России 70—80-х гг. В революционном подполье, говорил В. И. Ленин, «действовали самые последовательные и решительные демократы разночинцы».[7] Они-то и влекли неудержимо к себе писателя. В мемуарной литературе встречаются высказывания о том, что он писал в интересах революционного движения и вдохновлялся этим движением. В. Н. Фигнер указывала, что Успенский был самым любимым писателем ее поколения, что он «чувствовал тягу к революционеру», к тем, кто уходил

...в стан погибающих
За великое дело любви...[8]

---

[5] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 19, кн. 2. М., 1977, с. 37.

[6] *Горький М.* История русской литературы. М., 1939, с. 256—257.

[7] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 24, с. 334.

[8] *Фигнер В. Н.* Полн. собр. соч. в 7-ми т., т. 5. М., 1932, с. 469.

Успенский с сердечной задушевностью выразил настроения, верования и горькие разочарования революционеров своего времени. То были и его верования, и его разочарования...

2

В очерках и рассказах 60-х гг. Успенский взволнованно говорит о судьбе людей, обреченных на непосильный труд и нужду. Трудовая жизнь «черного народа», в особенности ремесленного люда и крестьянства, противопоставление ее господской, нетрудовой жизни — эта тема становится одной из центральных в творчестве Успенского. Он обнаруживает исключительную чуткость к «негодности окружающего», создает целую систему социально-психологических характеристик, раскрывающих «безобразие» жизни того времени. «Увечья жизни», «вместо счастья» — «минутный обман» и «вечная кабала», торжество «великого дела обезображивания», «жизнь на авось», «голод и нищета», играющие с человеком, как «кошка с мышкой», быт, основанный на «неправых делах», «дремотное оцепенение вековечных, тусклых провинциальных будней», которые всосали человека «в глубины своей вонючей тины», — таков облик столичной и провинциальной чиновничье-мещанской жизни в пореформенной России в восприятии Успенского. Присущие ему горький комизм и печальный юмор в изображении обывателей соединяются с сатирой на пореформенные порядки. Проведение «великих реформ» писатель характеризует как эпоху «разыгравшегося телячества» («Петербургские очерки», 1865). Комическое в произведениях Успенского постепенно наполняется трагическим содержанием («Нужда песенки поет», 1866). Складывающаяся в 60-е гг. художественная манера Успенского — разнообразные переходы юмора в сатиру и комического в трагическое — тесно связана с традицией Гоголя.

Писать о народе правду без всяких прикрас и выяснять коренную причину «тяжелого хода» народной жизни — эта задача явилась руководящей для всей деятельности Успенского. Он высмеивает лживо-оптимистические, казенные приемы пореформенной официальной публицистики, фальсифицирующей и идеализирующей действительное положение дел в городах и селах, извращающей правду с помощью красивых и обманчивых словесных декораций («В деревне», «Неизвестный», «Сторона наша убогая» и др.).

Писательская позиция Успенского 60-х гг. особенно ярко проявилась в известном его очерке 1868 г. «Будка», с которого началось его постоянное сотрудничество в некрасовских «Отечественных записках». В центре этого классического произведения стоит образ будочника Мымрецова. Про него можно сказать словами В. Г. Белинского об Иване Антоновиче из «Мертвых душ»: «Конечно, какой-нибудь Иван Антонович, кувшинное рыло, очень

смешон в книге Гоголя и очень мелкое явление в жизни; но если у вас случится до него дело, так вы и смеяться над ним потеряете охоту, да и мелким его не найдете... Почему он так может показаться важным для вас в жизни, — вот вопрос!..».[9] Успенский, как и Гоголь, отвечает на этот вопрос. Мымрецов, подобно Ивану Антоновичу, — не случайное, не мелкое или только смешное явление в жизни; в нем воплощена злая сила заведенного порядка вещей; он, подобно позднейшему чеховскому Пришибееву, — обобщенный, нарицательный образ, характеризующий отношение самодержавно-полицейского строя к народу. В революционной подпольной печати 70-х гг., а позже в печати социал-демократической образ Мымрецова, с его теорией и практикой «тащить и не пущать», стал обозначением российского самодержавия. В. И. Ленин неоднократно обращался к образу будочника Мымрецова в борьбе с врагами рабочего класса и марксизма.

«Нравы Растеряевой улицы» (1866) — глубоко оригинальное произведение. Автор смело ломает канонические приемы художественной беллетристики, выступает ее реформатором. «Нравы...» построены как единая серия или целостный цикл очерков, связанных сквозной проблематикой, воссоздающих живописно пеструю портретную галерею разнообразных растеряевских типов. Горький писал: «Социальная ценность этих книг (он имел в виду и «Власть земли», — *Н. П.*) не утрачена и для наших дней, да и вообще рассказы Успенского не потеряли своего воспитательного значения».[10] В «Нравах...» с большой силой обнаружились присущие Успенскому черты: его беспощадная правдивость, задушевность в изображении трудового народа, скорбь за его долю и, как говорил М. Горький, «трепет <...> гнева и отвращения пред „повсеместным душегубством“».[11] Растеряевский мир искажает природу человека, делает его беспомощным и растерянным перед жизнью. Писателя интересует прежде всего вопрос о том, как растеряевский общественный быт, моральные заповеди Растеряевки формируют характеры ее обитателей, превращая одного в кулака (Прохор), другого в мучителя, наслаждающегося унижением и забитостью зависимых от него людей (Толоконников), третьего в шарлатана (Хрипушин) и т. д.

Успенский по-разному выражает свое отношение к различным представителям гибельного растеряевского мира. Юмор очерков безотраден и печален, но вместе с тем и мягок, когда автор рисует мелкий растеряевский люд, в среде которого были действительно талантливые работники, не потерявшие своего рабочего достоинства. Таков образ мастерового Игнатыча. Писатель любил этих людей и скорбел за них, он рисовал их с глубоким понима-

---

[9] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 6. М., 1955, с. 431.
[10] *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 24. М., 1953, с. 476.
[11] Там же, т. 25, с. 347.

нием трагизма их положения. Талантливые люди спивались, горестно недоумевали и кляли свою судьбу, свыкаясь с жизнью-каторгой. С другой стороны, Успенский на той же улице видел Прохора, который избрал путь живоглота, маленького (пока!), но зловредного и цепкого хищника. Здесь юмор становится язвительным, сливается с иронией и сарказмом. В плане таких сопоставлений и противопоставлений (с одной стороны, эксплуататоры «кармана и ума», с другой — их жертвы) Успенский и развернул безотрадную картину быта и нравов Растеряевой улицы.

Растеряевщина — воплощение страшного российского мещанства, все ужасы зоологического быта которого испытал лично и Успенский. Растеряевка несовместима с уважением к человеку, это та гнилая почва, которая отравляет жизнь, порождает людей без своей воли, без понимания человеческого достоинства, во всем подчиняющихся квартальному. «Надо постоянно бояться — это корень жизненной правды» — так характеризует Успенский «философию» растеряевцев. Автор «Нравов. . .» страстно искал выход из растеряевщины, мечтал о приобщении Растеряевки к великой жизни мира, но ни одной светлой точки не было видно на мертвой улице. . .

Изображая жизнь «обглоданного люда», Успенский подметил в ней не только «всевозможные калечества». Показал он и живую душу своих измученных героев, заметил в людях ощущение негодности окружающего, стремление к иной жизни. В трилогии «Разоренье» (1869—1871) писатель перешел от изображения растеряевского сна, апатии и забитости к показу активных натур, «просияния ума», нарождения «новых, неясных стремлений в толпе». Успенский одержал значительную победу, создав образ тульского оружейника-бунтаря Михаила Ивановича. Особенно важны зажигательные, взволнованно-обличительные речи этого пролетария. Его озлобленная «прижимкой» душа «не могла быть покойной». Все, что накопилось в его груди, «вырвалось наружу и хлынуло рекой»; «ему нужно было говорить, высказываться». «Пора простому человеку дать дыхание! ‹. . .› Дайте ход! . .» — заявляет он (3, 14, 12).

Созданный Успенским образ Михаила Ивановича, «махнувшего» камнем в «арендателя» и изгнанного с завода, не был произвольной, лишенной почвы художественной выдумкой писателя. Он взят из русской жизни 60-х гг., ознаменованных началом рабочего движения. Выдающейся заслугой Успенского является то, что он увидел огромную силу подъема чувства личности и человеческого достоинства еще на заре российского пролетарского движения, прежде всего в представителе рабочего класса.

Следует, однако, принять во внимание не только высокую сознательность фабричного пролетария Михаила Ивановича. Свойственны ему и определенные иллюзорные надежды, он еще не борец, а мечтатель-одиночка, лишь далекий предтеча пролетарских революционеров. Михаил Иванович верил, что «новые времена»,

наступившие после 1861 г., принесут народу долгожданную свободу. Но в действительности все это оказалось миражом. Это понимал Успенский, но в этом не разобрался любимый им герой. На что рассчитывал народ, чего он терпеливо ждал от «воли» и что получил на самом деле — вот тот аспект, в котором изображается русская жизнь в трилогии. Автор горько подсмеивается над иллюзорными «счастливейшими минутами» Михаила Ивановича. Комизм отстаивания им своих прав в том и заключается, что права эти можно было осуществить, например, в такой — с точки зрения писателя ничтожной, но с точки зрения героя важной — области, как посещение (вместе с господами!) железнодорожного буфета. Такое изображение вскрывало самую суть эпохи «великих реформ». Разговоры о свободе разлакомили народ, который мечтал вздохнуть полной грудью и ждал освобождения, как дня «пришествия мессии». Но вместо всего этого народ обманули жалкими утешениями. Вот почему так много грусти и горького чувства в рассказе о мечтаниях Михаила Ивановича, о предвкушениях им совершенно новой жизни, о его «триумфальном» (с «сахарными пирожками»!) путешествии в Петербург.

3

В 1872 г., а затем в 1875—1876 гг. и во второй половине 80-х гг. Успенский совершил поездки за границу. Он выступил глубоким, страстным обличителем буржуазной цивилизации. Его возмущала «микроскопическая земля» Греция, вся покрытая тюрьмами и изощряющаяся в «тюрьмоведении» («На тюремной выставке», 1890). В очерке «С человеком — тихо!» (1881) Успенский высмеял грабительскую колониальную политику Англии, техническая изобретательность которой рассчитана только на то, чтобы превратить народы колоний в рабов. В Париж писатель приехал через несколько месяцев после разгрома Коммуны и был свидетелем судебной расправы над ее защитниками. Гневное отношение к душителям Коммуны и глубокое сострадание к коммунарам навсегда сохранились, по признанию автора, в его «душевной родословной». С негодованием пишет он позднее в статье «Горький упрек» о франко-прусской реакции, о ее объединении против Коммуны. Писатель разоблачал захватнический характер немецких войн; он, как и Щедрин, с тревогой за судьбы человечества говорил о милитаристской Германии: «...уже высовываются сверкающие кончики штыков» («Поездки к переселенцам», 1891).

Если бисмарковская Германия преследовала в международных отношениях агрессивные цели, а торгово-промышленная Англия грабила свои колонии, то «демократическая» Франция, в представлении Успенского, выступила носительницей другого «знамения» современного писателю века. В ней наиболее грубо сказались из-

-мена свободолюбивым идеям, извращение демократических порядков, паразитизм буржуазии, опошление искусства, крайне бедственное положение трудящихся. В повести «На старом пепелище» (1876) Успенский говорит о ничтожных результатах буржуазных революций в деле облегчения положения трудящихся. Революция, пишет автор, уверив рабочего, что «он — не скот, а человек, все-таки до сей минуты не дала ему уюта, а оставила одного среди пустой площади и сказала: „ну, брат, теперь живи, как знаешь“» (4, 119). Писатель понял, что буржуазия осквернила знамя демократических свобод, сделала его орудием обмана народа.

В «душевной родословной» Успенского существенна и его поездка в Сербию в октябре—декабре 1876 г., во время сербско-турецкой войны. Значение этой поездки раскрыто в произведениях «Письма из Сербии» (1876) и «Не воскрес» (1877). Их автор великолепно разобрался в корыстных махинациях высокопоставленных «освободителей». Но это не помешало Успенскому увидеть и прогрессивное, революционизирующее значение участия русских в национально-освободительном движении на Балканах. Писателю чрезвычайно важно было знать, как простой русский народ проявит себя в действии, как он будет *там* бороться за свободу. Вместе с тем Успенский рассчитывал, что общественный подъем, вызванный славянским делом, явится началом борьбы за демократические преобразования и в родной России.

Наконец, в духовной биографии писателя неизгладимый след оставило знакомство с художественными сокровищами Лувра. В письме к жене (1872) он сообщает: «...чаще всего хожу я в Лувр. Вот где можно опомниться и выздороветь» (13, 111). Особенно глубоко волнующими для писателя были чувства и мысли, вызванные величайшим творением античной скульптуры — Венерой Милосской, этим чудом искусства. Уже в 1872 г. Успенский воспринимает образ мраморной богини с острова Милоса как нечто вдохновляющее, несовместимое с злодейскими действиями версальцев, как противоположное «мерзости» и «дряни» новейшего искусства. Позже эта антитеза развернется в записках Тяпушкина «Выпрямила» (1884—1885) в целостную картину, демонстрирующую коренные положения общественной и эстетической позиции писателя. Он укажет на враждебность буржуазного строя красоте и высокому идеалу человеческой личности, выступит поборником единства этики и эстетики, труда народа и борьбы революционной интеллигенции.

Начиная с «Больной совести» (1873), в которой впервые в литературно-художественной форме отразились зарубежные наблюдения Успенского, наступает период его тревожных и пытливых исканий. В 70-е гг. он создает новый тип литературного произведения, основные черты которого вполне проявились в «Больной совести». «Смесь образа и публицистики» — так точно определяет В. Г. Короленко художественный метод ее автора. В этом произ-

ведении принципиально расширяется сфера действительности, которую воспроизводит художник-публицист. Жизнь отдельной личности и семейных гнезд, бытовые уклады и семейные истории — то, что занимало Успенского в первый период, — сменяются характеристиками событий международного значения, постановкой обобщающих социологических и этических проблем, напряженными раздумьями о судьбах народов, выяснением особенностей русской общественной жизни в плане ее сравнения с жизнью западноевропейской. Художественная публицистика писателя становится одновременно и его личной исповедью. Изображая жизнь, он вводит читателя в сферу своих личных волнений и тревог, знакомит с ходом своей мысли, с процессом своего творчества. В таком повествовании личность автора приобретает значение художественного образа, в котором воплощались типические черты демократической интеллигенции, искавшей опору в народных массах.

«Больная совесть» состоит из небольших публицистических миниатюр, беллетристических сценок и авторских размышлений. Писатель воспроизводит параллель: с одной стороны, западноевропейский капиталистический образ жизни, а с другой — русские полупатриархальные отношения. Автор приходит к выводу, что в странах Западной Европы сложились определенность, ясность социально-нравственных отношений («страшно, но видно и понятно»). Суровая, ничем не прикрытая правда «злейшего эгоизма» в жизни капиталистической Европы воспитывает и закаляет человека в определенных чувствах, убеждениях и поступках, поднимает на борьбу трудящихся. В русских же общественных отношениях пока еще нет этой ясности и определенности, уловимой причинности явлений. Поэтому здесь «пошли мне встречаться коммунары с возможностью довольствоваться и философией копейки серебром, пошли ретрограды, думающие в глубине души, что им бы следовало быть либералами, и либералы, которые, быть может, в сущности и не либералы. . .» (4, 357). Вот эта область «ни да, ни нет» и порождает разнообразные проявления «больной совести» у представителей русского общества. Заметим, что в своем выводе о господстве в российских условиях носителей «больной совести» Успенский несколько односторонен, так как и в русской действительности были фабриканты, умеющие без раздвоения, без угрызений совести, совсем на западноевропейский манер гнуть в дугу рабочего человека. Это было хорошо известно и самому Глебу Успенскому, автору «Нравов. . .» и творцу образа рабочего Михаила Ивановича. И все же он не искажал, а отражал определенные стороны реальной русской действительности: недостаточную развитость классовых отношений, неразвитость самосознания трудящихся.

Успенский не нашел «подлинной правды», т. е. счастья для трудящихся, в буржуазной Европе. Подобно Герцену 50-х гг., он в поисках «безгрешной» жизни с надеждой обратился к России, к деревенскому миру, к крестьянским массам. Так он оказался, как и многие его современники, в «объятиях» мужика. О своем влечении к русскому мужику Успенский рассказывает в «Автобиографии». «Затем, — признается он, — подлинная правда жизни повлекла меня к источнику, т. е. к мужику» (14, 579). Вернувшись из-за границы, Успенский летом 1877 г. совершает своеобразное «хождение в народ». Он поселяется в селе Сопки Новгородской губернии, а с марта 1878 г. до лета 1879 г. вместе с семьей живет в селе Сколково Самарской губернии. Здесь писатель работал письмоводителем в ссудо-сберегательном товариществе. Позже, покинув Самарскую губернию, Успенский жил на мызе Лядно, около станции Чудово, а в 1881 г. купил небольшой дом в том же районе — в деревне Сябреницы. Опираясь на длительные личные наблюдения, он создает очерковые циклы о русской деревне: «Из деревенского дневника» (1877—1880), «Крестьянин и крестьянский труд» (1880), «Власть земли» (1882). В первом из этих произведений у писателя появился хотя и мимолетный, но характерный для его будущих исканий «редкий экземпляр» крестьянина «в полном смысле этого слова» — Иван Афанасьев, «человек, который неразрывно связан с землею и умом, и сердцем» (5, 54). Писатель любовно говорит о присущих Ивану Афанасьеву патриархально-крестьянских чертах. Он не умел «ни хитрить, ни лукавить, ни обманывать — земледельческий труд ничему такому не учит» (5, 57); «...тем-то и дорог земледельческий труд, что отношения между человеком и этой землей, этим трудом — не насильственные, что связь рождается чистая <...> На таких чистых, совестливых началах держится и весь обиход подлинной, неиспорченной крестьянской семьи...» (5, 54).

В этом лирическом апофеозе «истинного крестьянина» заключен исходный пункт поисков Успенским того идеала счастливой жизни «без греха», который он не мог найти в условиях западноевропейского строя. Но «на пути в деревню» писателю пришлось пережить, как и участникам «хождения в народ», много мучительнейших разочарований. При ближайшем его знакомстве с деревней оказалось, что сила рубля здесь, как и на Западе, велика, что погоня за копейкой успешно соперничает с силой привязанности Ивана Афанасьева к земледельческому труду. В. И. Ленин неоднократно ссылается на свидетельства Успенского о том, что в деревню полновластным хозяином вошел Купон, подрывающий власть земли и заставляющий крестьянина любыми путями «ловить рубль».

Известно, что после 1861 г., в пореформенных условиях капиталистического развития России деревня не являлась чем-то еди-

ным. Крестьянство начало бурно дифференцироваться, выделяя бедняков, деревенских пролетариев, с одной стороны, и кулаков, буржуазную верхушку — с другой. Перед лицом пугавшего писателя социального раскола деревни он и пытался «уцепиться» за того крестьянина, который еще сохранил известную самостоятельность, не был ни пролетарием, ни кулаком, жил трудом на земле, обходился своим натуральным хозяйством. Успенскому казалось, что настоящая, спасающая от ужасов капитализма правда заключена именно в трудовой жизни этого типа крестьянина, воспроизведенного им с большим подъемом и проникновением в образе Ивана Ермолаевича («Крестьянин и крестьянский труд»). Вот в такого-то мужичка писатель и «влюбился», у него он почерпнул «поэзию земледельческого труда», всю свою «философию жизни». В бытии Ивана Ермолаевича писателя привлекли полнота его существования — целостность и гармония, которые делают его образцом человеческой личности вообще. Поэтому, описывая Ивана Ермолаевича, автор вспомнил Венеру Милосскую и те впечатления, которые он испытал, созерцая в Париже эту «каменную загадку».

Однако содержание очеркового цикла «Крестьянин и крестьянский труд» далеко не исчерпывается утопией трудового «мужицкого рая» на земле. Что дают, спрашивает Успенский, природа и земля крестьянину, что они вносят в его бытие и миросозерцание? Ответы писателя обнаруживают его народнические иллюзии, но вместе с тем они соседствуют и с глубоко антинародническими. Писателю очень хотелось бы видеть в крестьянстве ту силу, которая должна быть основой обновления всего человечества. Но у крестьянина находились в то время такие аргументы в пользу индивидуального хозяйства, перед которыми писатель, как и многие участники «хождения в народ» и землевольческого движения, становился в тупик.

«— Скажите, пожалуйста, неужели нельзя исполнять сообща таких работ, которые не под силу в одиночку? <...>

— То есть, это сообща работать?

— Да.

Иван Ермолаевич подумал и ответил:

— Нет! Этого не выйдет ...

Еще подумал и опять сказал:

— Нет! Куды! Как можно... Тут десять человек не поднимут одного бревна, а один-то я его как перо снесу, ежели мне потребуется... Нет, как можно! Тут один скажет: „бросай, ребята, пойдем обедать!“ А я хочу работать... Теперь как же будешь — он уйдет, а я за него работай! Да нет — невозможно этого! Как можно! У одного один характер, у другого — другой! .. Это все равно, вот ежели б одно письмо для всей деревни писать...» (7, 69).

Так больно «ушибся» Глеб Успенский о свой кумир. Но то был и кумир целого поколения лучших людей России. Однако

иных выводов писатель и не мог сделать, оставаясь на почве правды. Привычка к индивидуальному хозяйству-острову, индивидуалистическая психология крестьянина, живущего в условиях капиталистического товарооборота, полное поглощение его мыслей и чувств заботами о каждой собственной щепке — вот непреодолимые препятствия на пути осуществления беспочвенных интеллигентских социалистических мечтаний. Следовательно, любовь Успенского к Ивану Ермолаевичу оказалась безнадежно мучительной любовью. Под ударами проникающих в деревню буржуазных отношений любимый Успенским тип крестьянина, живущего «трудами рук своих», исчезал, порождая классы капитализирующейся деревни. Вместе с этим уходила из-под ног и почва, питавшая его любовь. Любовь оставалась, а реальных оснований для нее становилось все меньше и меньше.

В третьем очерковом цикле о деревне — во «Власти земли» — Успенский, изображая драматическую историю жизни Ивана Босых, впервые обратился к детальному выяснению вопроса о том, что такое «власть земли» над крестьянином. Характеризуя мощь крестьянского народа, писатель воспроизводит былину о Святогоре-богатыре. Вчитавшись в былину, признается автор, видишь, что «все в ней глубоко обдумано, все имеет огромное значение в понимании сущности народной жизни: тяга и власть земли огромны — до того огромны, что у богатыря кровь алая выступила на лице, когда он попытался поколебать их на волос, а между тем эту тягу и власть народ несет легко, как пустую сумочку» (8, 27).

Углубляясь в разработку вопроса о тайне народной силы, Успенский не избежал некоторых упрощений и ошибок. Он склонен был преувеличивать силу влияния особенностей земледельческого труда на человека и общество в целом. Как указывал М. Горький, писатель выражал «уверенность в необоримой силище власти земли над мужиком».[12] Успенский порой впадал в идеализацию крестьянского труда, типа человека, сложившегося под властью земли. Он утверждал, что «земледельческий труд — один только безгрешный, святой труд, складывающий все частные и общественные отношения земледельцев в безгрешные, безобидные формы» (8, 73). Но автор «Власти земли» говорит о мужике не только как об «образчике» высшего типа человеческой личности вообще. И в этом произведении писатель исследует реальные социально-экономические условия, в которых протекал земледельческий труд российского крестьянина. В деревне господствует не только власть земли, но и власть денег, всех тех новых порядков, которые разрушают власть земли, отрывают крестьянина от земледельческого труда, искажают его личность. Писатель пришел к очень важному выводу о том, что вопрос о земле не решен в России так, как нужно народу. Успенский обнару-

---

[12] *Горький М.* История русской литературы, с. 258.

живает проницательность в своем понимании «земледельческого типа», «земледельческого миросозерцания». В заключительной части «Власти земли» он обращается к толстовскому непротивленцу-фаталисту Платону Каратаеву, но не возвеличивает его, не идеализирует, а ставит вопрос о необходимости перевоспитания, переделки типа человека, созданного «матерью природой», условиями земледельческого труда. Успенский, как и Щедрин, утверждавший, что каратаевщина укрепляет власть Угрюм-Бурчеевых и Бородавкиных, всевозможных хищников, проницательно заметил, что безропотный Каратаев раскормил другой мир, мир притеснителей, которые заставляли его умирать ради своего кармана.

Свой идеал Успенский связывал не с мужицким трудом вообще, а прежде всего с трудом в условиях дружного и крупного общинного хозяйства. Писатель постоянно выступает критиком казенной общины, канцелярских общинных порядков, понимая их искусственный характер. Тягловой и бюрократической общине он противопоставляет свободную общину, не подавляющую личность крестьянина и избавленную от опеки администраторов, от власти кулаков и кабатчиков. Конечно, с точки зрения социально-экономической действительности капитализирующейся России мечтания Успенского о коллективно-трудовых основах жизни крестьянства не выдерживают критики, как не вытекающие из реальных возможностей того времени. Но с точки зрения будущего «лучезарный» образ свободного труда крестьян сообща и обобществленными средствами производства становится истиной. Это значит, что в мечтаниях Успенского отражено обгоняющее время предчувствие реальных потребностей крестьянских масс.

5

Характерная особенность литературно-общественной позиции Глеба Успенского выражалась в активном, творческом отношении к действительности, в стремлении свое слово литератора превратить в живое общественное дело, в средство пропаганды определенной практической программы, отвечающей на вопрос, что нужно конкретно делать ради благополучия трудового народа, во имя преобразования социально-экономического строя жизни. Естественно поэтому, что проблема общественного деятеля, нужного России, возникла перед Успенским начиная с 70-х гг. со всей остротой. Писатель боролся с дряблостью, бесхарактерностью и малодушием, раздвоением мыслей и поступков. Он решительно отвергал бюрократическое мышление российских администраторов, от «заботливой» опеки которых народ только «кряхтел». Отверг писатель и всякого рода утешителей, теоретиков и практиков самосовершенствования, непротивления злу. Речь Достоевского на пушкинских торжествах получила со стороны Успенского резкое осуждение именно за свои «все-заячьи свойства»,

за проповедь «полнейшего мертвения». Жизнь требует не проповедников «заячьих идей», не упований на бога, не философии непротивления, а активных, творчески мыслящих людей действия, людей совершенно иного закала, чем те, которые воспитались в царстве Растеряевки, в этой страшной школе, где людьми владели тоска, испуг или злорадство, где «аппетит притеснения» находил благоприятную почву.

Разрабатывая вопрос о том, каким должен быть общественный деятель в России, каким должен быть вообще всякий порядочный человек, Успенский руководствовался как высшим критерием тем типом человеческой личности, который сформировался в среде русских революционеров. Концепция положительного общественного деятеля у Г. И. Успенского складывалась, если иметь в виду главное в ней, под воздействием революционно-освободительного движения его времени.

Писателю казалось, что масса новой, разночинной интеллигенции, освободившая себя от нравственных растеряевских пут, отдавшая себя «деятельной любви» к народу, окажется способной победить зло и восстановить попранную человечность и солидарность людей. В 70-е гг. он создал галерею подобных интеллигентных бойцов с неправдой и служителей «народного блага». У них появилась потребность «идти заступаться, жертвовать, радовать, чтобы радоваться самому», «жить для чужих», а не во имя «собственной берлоги» и «собственного желудка» («Голодная смерть», «Три письма», «Из записок маленького человека», «Хочешь-не-хочешь», «Неизлечимый», «Не воскрес»). В «Трех письмах» (1878) Успенский устами героя декларирует: «Червь любви к ближнему» «проточит» все сердце и «докажет, что сочувствие со стороны — не вся правда». В этих программных словах, перекликающихся с народническими альтруистическими теориями, но самостоятельно выстраданных писателем, сформулирована одна из основополагающих его идей.

Содержание этой идеи никак нельзя истолковывать в духе либерально-примиренческой «теории малых дел», хотя в современной писателю критике иногда и встречалось именно такое понимание. В призыве к служению народу у Глеба Успенского сильно звучат героически-подвижнические, боевые ноты. Они свидетельствуют о враждебности писателя либерализму. В рассказе 1879 г. «Умерла за „направление“», в заметках 1883 г. «В ожидании лучшего» речь идет о «двух родах» деятельности во имя блага народа — о «законных» (в рамках «законного пути») и «незаконных», о «прямолинейном» и «криволинейном» служении. Действия «законные», или «сверху», с помощью государственного аппарата, официального содействия, через городскую думу и гласных ведут не к «благу народа», а к карикатуре на него. Для Успенского неприемлем и тот «миссионерский путь», который избрали некоторые господа, пожелавшие «слиться с народом» и быть для него отцами-благодетелями в роли мировых посредников и земских

гласных. Иронизирует Успенский и над барской природой «слития» с народом («Овца без стада»).

Автор «Волей-неволей» (1884) был борцом за новую этику. И в ней также содержались идеи, которые были характерны для революционеров его времени. Этика Успенского, как и его эстетика, сложилась в атмосфере героических десятилетий. Служение народу *сердцем* и *мечом* — источник подлинного счастья человеческой личности. Оно освобождает человека от «свиного» элемента, дает ему возможность почувствовать полноту своей жизни, избавиться от философии «людей среднего образа мыслей», в которой «в кучу сбиты и спутаны и „мне“, и „не мне“» (6, 26).

В 1876 г. Успенский высказывает очень важную мысль о том, что работа для других должна стать задачей всей жизни, в такой работе — источник «счастья», «радости», «в этом все». Автор подчеркивает ряд характерных особенностей своих героев. Им присуще единство слова и дела, они чужды отвлеченному, книжному пониманию жизни. Служение народу для них — не забава, не минутный эксперимент, не обязанность, не «экскурсия в народ» и не искупление грехов с помощью народа, а внутренняя и постоянно действующая потребность, которая осуществляется в будничных делах, в заботах о конкретных людях. Наконец, их деятельность основывается на изучении «самой сути народной жизни». «Реальная работа для реальной справедливости в человеческих отношениях» — это требование Успенского может показаться узкой либеральной программой. В действительности же в нем заложен очень глубокий философско-этический смысл. Дело в том, что вся русская история, по убеждению писателя, научила людей «ни во что не ставить отдельную личность и ее мелкие человеческие интересы». «Во мне самом, — говорит автор записок «Три письма», — та же история воспитала отсутствие уважения к самому себе с моими „ничтожными“ интересами...» (4, 328). Российские условия «обработали» людей «для беспрекословного повиновения и служения чему-то», уничтожили «самый зародыш протеста во имя каких бы то ни было человеческих прав». Успенский ставит коренной вопрос общественной этики и практики: способен ли такой человек, превращенный в букашку, привыкший жить, покоряясь чужому приказу, отдаваясь неведомому и не думая о себе, служить другим — общественному благу, народу, быть энергичным и мужественным, последовательным борцом? Найдет ли подобный человек «дорогу» или хотя бы «тропинку» между общим и личным, между «эгоизмом личным» и служением человечеству? Успенский отрицательно отвечает на эти вопросы. Если у личности нет собственного «эгоизма», нет дерзости защищать свое «я», то тем самым она лишается возможности понимать и отстаивать чужие интересы («в другом надобно ценить то, что ценишь в себе, а мы в себе лично не находили ничего ценного...»). У подобного человека, говорит автор, «нет материала для общественного дела».

На почве многовекового господства самодержавно-крепостнического строя, названного Успенским «бесчеловеческой действительностью» («Волей-неволей»), возник уродливый альтруизм. Сущность его — мертвое и книжное, отвлеченное и казенное служение возвышенным идеям во имя человечества и незнание окружающей реальной жизни, неприязнь к конкретным нуждам конкретных людей, неумение их удовлетворить, бессилие перед ними. Малодушным носителям такого бесплодного альтруизма Успенский противопоставляет людей «простого, прямого, близкого долга», деятелей с «живою любовью к ближнему». Здесь сформулировано одно из правил русских революционеров. Надо уметь не только терпеливо ждать и готовить приход «серьезного времени». Следует и сейчас, в данную минуту приносить «пользу людям», а не сидеть сложа руки. Левицкий (т. е. Добролюбов) из «Пролога» Чернышевского утверждает, что «никакое положение дел не оправдывает бездействия <...> всегда надобно делать все, что можно».[13]

Успенский искал условий для всестороннего развития человеческой личности, ее потребностей. Он понимал, что развитие личности — залог и расцвета ее сознательной, активной и плодотворной общественной деятельности. Автор «Волей-неволей» так формулирует свое основное этическое требование, обращенное к тем, кто призван служить народу: Тяпушкин может «*найти собственную свою личность*» только «*в действительном общественном деле*» (8, 584), т. е. в служении тому, чтобы народу было хорошо. Именно такое служение разовьет личность, преобразует ее природу, наполнит ее счастьем высокого общественно-нравственного удовлетворения. Вывод Успенского бил по индивидуализму и «пассивизму», отвергал аскетизм, порывал с теориями и практикой жертвенного альтруизма. Трудность служения народу, предупреждал Успенский, в том и состоит, чтобы суметь не испугаться, не утомиться и не пропасть в обстановке живой, а не выдуманной действительности, в условиях, когда народное горе предстает не вообще и издалека, а рядом, в конкретных и многообразных повседневных страданиях людей.

Для этого необходимы люди особого закала, иной, чем у Тяпушкина, жизненной школы. Вот почему автор «Волей-неволей», произведения очень принципиального, думал противопоставить Тяпушкину «людей воли», черпающих «силу своей мысли и поступков» не в отвлеченном учении о долге, а в «живой действительности». Писателю во всем объеме не удалось осуществить свой замысел. Но его «тяга» к людям типа Германа Лопатина или Веры Фигнер свидетельствует о том, что высшим выражением душевной красоты, идеалом человеческой личности и общественного деятеля в представлении писателя являлся тот русский ре-

---

[13] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 13. М., 1949, с. 247.

волюционер, характер которого сложился в эпоху революционно-социалистического движения разночинцев. Вместе с тем опыт жизни учил, что революционеры его времени потерпели жестокое поражение, а формирование деятельных натур из народа — процесс медленный и только что начавшийся. Он пока не мог оказать заметного влияния на ход жизни.

Говоря о концепции деятеля в народе, созданной Успенским, необходимо отметить в ней и еще одну черту, ставшую особенно заметной в 80-е гг. Образ интеллигентного работника порой мыслился писателем по аналогии с типом древнего «божьего угодника», «святого человека». В цикле очерков «Власть земли» Успенский впервые обратился к разработке этой аналогии. В главе «Народная интеллигенция» он говорит о том, что крестьянин-земледелец, принимая от земли, от природы указание для своей нравственности и своего поведения, волей-неволей вносил «в людскую жизнь слишком много тенденций дремучего леса, слишком много наивного лесного зверства, слишком много наивной волчьей жадности» (8, 36). Со скорбью писатель вынужден признать, что в его время нет «народной интеллигенции», которая способна была бы взять на себя тяжелую обязанность освобождения крестьянства от «зоологической правды» и приобщения его к «божеской правде». Между тем в далеком прошлом всегда были люди с отзывчивыми и чуткими сердцами, «божьи угодники», которых следовало бы, как считает писатель, назвать «народными угодниками», «народными заступниками». Они работали в народе «не во имя звериной, лесной правды, а во имя высшей божеской справедливости» (8, 84). Угодники эти не забирались в «дебрь» — в пещеры и леса, — отказываясь во имя личного спасения и личной святости от мирских дел, а жили среди народа, являлись мирскими работниками. Из этого следует формула Успенского: «интеллигенция святых угодников». В этом плане автор говорит о гуманизирующей роли древнего христианства. «Наши интеллигентные прародители, — пишет он, — были так умны, знали, должно быть, так хорошо народную массу, что для общего блага ввели в нее „христианство“, то есть взяли *последнее слово* и притом *самое лучшее,* до чего дожило человечество веками страданий. И слово это, проповедовавшее высшую степень самоотречения, они не побоялись внести в среду людей, которые „звериным обычаем живяху“» (там же).

Мысль свою об интеллигентном человеке из народа, одушевленном «деятельной любовью» к простым людям, Успенский иллюстрирует в очерке «Народная интеллигенция» («Власть земли») легендой о Николае и Касьяне (см.: 8, 36—37). К числу «угодников народных» в указанном выше смысле Г. Успенский относил и Тихона Задонского, в котором он видел «прекраснейший образец человечности» (очерк «Школа и строгость» из «Власти земли» — 8, 86). В воображении Г. Успенского воскрес и еще один, как он говорит, «хороший» русский народный тип.

Речь идет о Стефане Пермском, христианском миссионере XIV в. у народа коми. О нем писатель рассказывает в очерке «Хороший русский тип» (1885).

Некоторые современные буржуазные исследователи, имея в виду отмеченную выше тенденцию, отводят существенную роль религиозно-моральному началу в концепции образа положительного героя Г. Успенского. Однако присущие ему религиозные образы, понятия и фразеология (толпа с Христом-заступником и толпа без Христа, «безгрешные отношения», «божья правда», жизнь «по-божески» и т. п.) — все это особого рода религиозность; особого рода и в том смысле, что ее образы и сюжеты почерпнуты в народных представлениях, в фольклоре, в древнерусской литературе, и в том смысле, что они, эти образы и сюжеты, переводятся самим писателем на реальный язык общественной борьбы, на язык актуальных задач литературы, интеллигенции.

Есть все основания утверждать, что образы Христа, Тихона Задонского, Стефана Пермского проникнуты разночинной идеологией, в эти образы привносятся идеи демократа-просветителя, идеи народнически настроенной интеллигенции. При этом, разумеется, не обошлось дело без идеализации «божьих угодников». Но известная идеализация именно мирских дел «святых» разрушала казенное представление об их житии, указывала на высокие общественные обязанности перед народом современной писателю интеллигенции. Своими аналогиями интеллигентного работника с Христом, с Тихоном Задонским Успенский укорял тех, кто в его время забыл об этих обязанностях и не желал «пачкать своего платья из-за чужой беды», кто переметнулся в стан «ликующих, праздно болтающих, обагряющих руки в крови». Так образы древнерусских «святых угодников» органически вплелись в «философию жизни» Успенского и приобрели здесь актуальный, боевой общественный смысл.

Не следует преувеличивать значение рассмотренной здесь тенденции в разработке Успенским образа положительного деятеля в народе. Писатель не ограничился «седой стариной» — поисками образчика «интеллигентного человека» в древней Руси. Он упорно искал такого героя и в современной ему действительности. Он создал галерею маленьких добрых людей с большими отзывчивыми сердцами («Родион-радетель», «Чуткое сердце», «Слепой певец» и др.). Наконец, как уже говорилось, Успенский тянулся к революционеру. Такое сосуществование в наследии писателя, казалось бы, несовместимых типов — «интеллигентного человека», толкуемого автором по аналогии с древним «святым человеком», и революционера, толкуемого в качестве неустрашимого борца с оружием в руках, было вполне естественным и объяснимым в условиях того времени. Ведь революционеров в эпоху Успенского называли «святыми мучениками», видели в них образец самоотречения и самопожертвования, мыслили о них по аналогии с образом Христа. Да и сами революционеры, даже такие, как

В. Фигнер, обращались к героям первоначального христианства. Волновала знаменитую народоволку и картина Сурикова «Боярыня Морозова». В страдалице за старую веру она нашла пример непоколебимой твердости, решимости во имя своих убеждений идти до конца. Рядом с боярыней Морозовой в ее воображении стоял и протопоп Аввакум — ярчайшее воплощение национального характера русского человека. Следовательно, в самой жизни складывалась концепция, согласно которой от революционеров 70—80-х гг. тянулись нити к древним народным религиозным подвижникам. Глеб Успенский чутко уловил это своеобразие облика революционера своего времени.

6

Уже говорилось, что при первых посещениях Лувра в начале 70-х гг. Успенский воспринял Венеру Милосскую как нечто целительное. М. Горький заметил, что «Венера „выпрямила“ Глеба Успенского именно совершенной простотою своих форм».[14] Но образ эллинской статуи не получил в то время художественного воплощения в его произведениях. Только в 1885 г. Успенский создал литературный образ Венеры Милосской. Такое отставание процесса кристаллизации художественного образа от живых, непосредственных впечатлений становится понятным, если принять во внимание сложную идейную эволюцию писателя за время с 1872—1876 гг. до 1885 г. В ходе этой эволюции складывались предпосылки для создания литературного образа Венеры Милосской. Одним из главных результатов пройденного писателем пути к моменту написания очерка «Выпрямила» было признание им прекрасного в трудовой жизни крестьянства и в самоотверженном революционно-героическом служении интеллигенции народу. Следует также учесть и условия общественной борьбы 80-х гг., расстановку сил в искусстве и эстетике тех лет, позицию, которую занял Успенский в литературном движении. Апологеты «искусства для искусства» видели в Венере Милосской воплощение «чистого» и «вечного», которое призвано возбудить «ореол восторга», «пафосскую страсть»,[15] «чувство неги» и наслаждения «смеющимся телом».

Программный очерк «Выпрямила» — боевой манифест демократической эстетики в годы разгула реакции, пересмотра революционно-социалистического наследства 60—70-х гг. Автор его полемизирует с Фетом, ставшим в то время ведущей фигурой в лагере «чистого искусства». Имея в виду его стихотворение «Венера Милосская» (1856), Успенский приходит к выводу, что автор этого стихотворения ничего не понял в «огромности впечат-

[14] *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 30. М., 1955, с. 144.

[15] Богине любви и красоты Афродите был посвящен храм в городе Пафосе на острове Кипр. «Пафосская страсть» — любовная страсть.

ления», производимого Венерой Милосской, даже «к краешку его не прицепился». Соблазненный «званием» Венеры, он не заметил в ней могучей «пророческой» нравственной силы, возвышенной человеческой красоты и «воспрославил» в ней лишь женскую красоту. Творец Венеры Милосской, утверждает Успенский, не думал вовсе только о женской красоте. Он имел другую, высшую цель, а потому, замечает писатель, закрыл свое творение до чресл, чтобы не давать оснований для шаблонных и пошлых мыслей. Образ Венеры Милосской, в представлении Успенского, дает возможность понять тот идеал, то совершенство жизни, к которому через революционную борьбу и искания ума должен прийти человек. Животворная тайна «каменного существа» несет большую радость и счастье, выпрямляет «скомканную человеческую душу», знакомит «с ощущением счастия быть *человеком*» (10, кн. 1, 265, 263, 270). Творцу Венеры Милосской «нужно было и людям своего времени, и всем векам, и всем народам вековечно и нерушимо запечатлеть в сердцах и умах огромную красоту *человеческого* существа ‹. . .› обрадовать нас видимой для всех нас возможностью быть прекрасными...» (10, кн. 1, 270). Вместе с тем «каменная загадка» позволяет видеть, как глубоко оскорблен и унижен человек в условиях буржуазного строя. Поэтому луврская статуя формирует и ненависть к несправедливому порядку жизни, уродующему человека.

Идеал, созданный творцом Венеры Милосской, сливается в представлениях Успенского с тем, что хранится в недрах трудовой народной жизни, что есть в облике героической личности, одухотворенной борьбой за счастье народа. Такое понимание образа Венеры Милосской могло возникнуть только в результате тесного товарищеского общения писателя с революционерами 70-х гг., как следствие его духовной близости к ним. Образ Венеры Милосской воскрешает в памяти Успенского дорогие ему черты Веры Фигнер, одной из тех, кто готовил «бесконечное светлое будущее». В наброске «Венера Милосская», являющемся черновым вариантом очерка «Выпрямила», имеется прямое указание на Веру Фигнер («припомнилась мне Ф. . .»). В окончательном тексте этот намек был заменен образом «девушки строгого, почти монашеского типа».

Венера Милосская воскрешает в воображении писателя и картины радостного, как бы освобожденного труда народа. И Венера Милосская, с «почти мужицкими завитками волос по углам лба», и изящно, легко, гармонически работающая «деревенская баба», и, наконец, строгая девушка, олицетворяющая «гармонию самопожертвования», воплощают в себе прекрасное, напоминая и о жизни, которая должна быть, и о необходимости борьбы ради ее торжества.

Глеб Успенский умел наслаждаться трудом как игрой физических и духовных сил народа. В очерке «Рабочие руки» (1887) речь идет о тяжкой жизни чернорабочих, о каторге их труда.

И все же писатель видит не только каторгу труда и кабацкое безобразие. Его радует «живая человеческая душа» в трудовом народе. «Смотришь на человека, которому нужно бы быть машиной, и не видишь машины, а восхищен удивительной прелестью человека» (10, кн. 2, 147). Автор любуется трудом трехсот молодых девушек, занимающихся чисткой шерсти. Труд с четырех часов ночи до восьми вечера не сломил тружениц. В них было так много живой женской красоты, изящества, молодости, что представление о «работнице» совершенно исчезло в удовольствии видеть такую энергию жизни. Она проявлялась во всем: в песне, «как зарница вспыхивавшей сильно и дружно в одном конце сарая и замиравшей на другом, чтобы и здесь вспыхнуть также зарницей»; во «врожденном умении вкладывать красивое движение во всякое мелкое дело рук»; в самом труде, потерявшем однообразный и скучный характер. Эта торжествующая энергия жизни, проявляющаяся в труде и преобразующая его, вызвала у писателя большую радость: «ощущалось желание *жить*», и это желание было «веселое, бодрое» (10, кн. 2, 148).

Раскрывая эстетический смысл описанной сцены, Успенский формулирует свое понимание прекрасного. «Сколько раз на своем веку я видел художественные произведения, в которых художник старался меня, зрителя, пленить женской красотой: соберет иной штук двадцать женских фигур и, чтоб сразу потрясти меня, разденет их, бедных, донага, усадит около какой-нибудь двухаршинной лужи, разложит их по берегам этой трясины в самых вопиющих положениях, как ему угодно, без зазрения совести <...> Словом, на разные манеры хотят нас восхитить женской красотой, — и сколько я ни помню, никогда от созерцания таких художественных произведений не получалось впечатления *жизни*, радости *жить на свете* <...> не получалось именно впечатления красоты, распрямляющей душу и говорящей измученному человеку „не робей!“» (10, кн. 2, 148—149).

Как подлинно художественная натура, Успенский скорбел, осознавая, что ненормальные общественные отношения его времени — и «крепостная» Растеряевка и «свободное» царство Купона — извращают и губят прекрасное, лишают человека реальной, здоровой красоты. И так будет продолжаться до тех пор, пока человеческое, нормальное не будет доступно людям «в настоящем безыскусственном виде действительной красоты» (4, 120). В уродливом же мире прекрасное вызывает не светлую радость, а нечто прямо противоположное — безобразные, грязные чувства и действия. Тяпушкин, герой записок «Выпрямила», рассказывает о тех разлакомленных парижскими бульварами посетителях Лувра, которые бесцеремонно «обшаривали» Венеру Милосскую, пытаясь и к ней подойти с точки зрения «женских прелестей».

Вскрывая антиэстетическую сущность царства Купона, Успенский показывает, что условия капиталистического общества уни-

жают, губят красоту и искусство. В очерке «Рабочие руки» воспроизводятся омерзительные разговоры бывалых рабочих о тех самых молодых девушках, трудом которых автор столь проникновенно любовался. И это не только разговоры, но и действительная судьба многих женщин-работниц, превращенных капиталом в «живой товар». Успенский, как позже и Горький, с острой болью чувствовал извращенную и поруганную красоту.

Разумеется, упование на целительную, воодушевляющую и преобразующую силу идеала, заключенного в Венере Милосской, было своеобразной романтической утопией. Но эта утопия возбуждала общественную энергию, формировала возвышенный нравственный мир человека, заставляла его быть лучше. Открыв в «каменной загадке» силу, выпрямляющую человеческую личность, Успенский не спрятался под спасительную сень своего идеала, как не спрятался он от неприглядной жизни и под сень «поэзии земледельческого труда». В том и другом случае утопия служила реалистическому искусству, задачам обличения несправедливого мира. Естественно поэтому, что в записках Тяпушкина рассказ о Венере Милосской, об идеале человеческой личности органически слился с обличением капиталистического мира.

7

Уже в 1875—1876 гг. Успенский, обогащенный опытом западноевропейских наблюдений и знанием фактов капитализации России, создает такие исторически проницательные произведения о победном шествии русского капитала, как «Злые новости» и «Книжка чеков». Их автор видит бесчеловечную природу капитализма и в России. Не забывая о кровожадной сущности буржуазии, Успенский показал и то относительно прогрессивное, что нес капитализм. Вместе с Мясниковым и его ужасной книжкой чеков, поглощающей естественные богатства, труд и кровь людей, пришло и новое, разрушавшее патриархально-крепостнические отношения, пробуждавшее общественно-нравственное сознание трудящихся, заставлявшее их «подумать обо всем». Трудовой народ и при капитализме остается «ломовой лошадью», но у него пробуждается критическая мысль. Развитие капитализма в России при всех его ужасах обнажает противоположные интересы людей и тем самым уничтожает почву для «больной совести», исключает возможность поступать «ни да, ни нет». Жестокий Мясников из очерка «Книжка чеков» никак не похож на патриархального фабриканта Федосеева из «Больной совести». Но Успенский в то время не развил своих плодотворных мыслей об относительно прогрессивном значении нарождавшегося капитализма. Занявшись изучением земледельческих идеалов, писатель на время отошел от этой темы.

К середине 80-х гг. наступает заключительный период в деятельности Успенского. В очерковых циклах этих лет («Письма с дороги», «Через пень колоду», «Поездки к переселенцам», «Концов не соберешь» и др.) центром изображения становится уже не автор-пропагандист и его любимец крестьянин, занятый своим хозяйством, а подвижная масса, поднявшаяся с насиженных деревенских мест, забившая все дороги Российской империи в поисках хлеба и труда, крова и земли. Неверно мнение некоторых современников Успенского, что в заключительный период своей деятельности он будто бы выступал исключительно как публицист и перестал быть художником. Нет, и во второй половине 80-х гг. он создал ряд блестящих, оригинальных произведений в беллетристическом роде: «Про счастливых людей» (1885), «Петькина карьера» (1886), «Не быль, да и не сказка» (1887), «Избушка на курьих ножках» (1887), «Паровой цыпленок» (1888), «Взбрело в башку» (1888), «Извозчик с аппаратом» (1888) и др. Да и публицистика Успенского проникнута художественностью. Его артистический талант, как и в предшествующие годы, выражался в тонком искусстве юмора. Но теперь юмор писателя пропитан глубоким и постоянным страданием, душевной мукой. Художник не только объясняет «происхождение лохмотьев и бескормицы», он, говоря словами Щедрина, возвышается «до той сердечной боли, которая заставляет отожествиться с мирской нуждой и нести на себе грехи мира сего».[16]

Успенский начинает осознавать, что для понимания и художественного отображения современной ему эпохи необходимо расстаться с деревней, с Иваном Ермолаевичем и обратиться к новым явлениям русской действительности. После завершения «Власти земли» он едет на Кавказ, создает цикл очерков «Из путевых заметок» (1883), изображающих неодолимое шествие «господина Купона». С тех пор и до самой болезни Успенский находится в постоянных разъездах по всей России. В 1884 г. писатель заявляет о своем желании выступить «в совершенно новом роде, без всякого народничества» (13, 403). Позже, в 1887—1888 гг., он с увлечением говорит о своих новых творческих планах. «Подобно *власти земли* — то есть условий трудовой народной жизни, ее зла и благообразия, — мне теперь хочется до страсти писать ряд очерков „*Власть капитала*“» (14, 52—53). Многие произведения Успенского второй половины 80-х гг. являются блестящей иллюстрацией к словам В. И. Ленина о той цивилизации, которая «посредством всех ухищрений, завоеваний и прогрессов» ограбила крестьян.[17]

Успенский обнажает «кровожаждущую» сущность «господина Купона». Самый этот образ впервые был введен писателем в серии очерков «Грехи тяжкие» (1888). Отношения Купона

---

[16] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 13. М., 1972, с. 284.
[17] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 21, с. 196.

с людьми, говорит автор, — отношения купли и продажи, голого расчета. Образ буржуя, этого, говоря словами Горького, «получеловека», вызывает у писателя воспоминания о чем-то трупном, холодном, распухшем, дурно пахнущем (очерк «Буржуй», 1885). «Низменность нравственных побуждений» — вот что характеризует «буржуйное» течение жизни. Автор сравнивает «буржуя» с брюхом, а капитал со «сладострастной пастью», которая чавкает «свеженькое мясцо» и пьет «кровушку свеженькую из девственных мест» («Письма с дороги»).

Успенский обратил внимание на человека, работающего на фабрике. Вопрос о *«власти машины»* был в его представлении частью общей проблемы «власти капитала». Он рассчитывал написать ряд очерков под общим названием «Власть машины», в которых думал изобразить влияние машины на миросозерцание и поведение рабочего. Автор не осуществил своего замысла. Но в его наследии разбросаны многочисленные суждения о приходе машины в жизнь русского общества, а в рассказе «Петькина карьера» он специально остановился на этом вопросе. Успенский с грустью рассказывает историю превращения крестьянского мальчика Петьки в «машинного человека», драматическую историю его состязания с капиталом и машиной, которое должно кончиться для него Преображенским кладбищем. Однако в этом трагическом тоне рассказа слышны и иные ноты, говорящие о том, что автор проницательно смотрит на новое поколение людей, воспитывающихся около машины, работающих с ее помощью. Главное и радостное, что заинтересовало художника в Петьке, — «подъем духа, нравственное перерождение». Из загнанного и пришибленного обитателя деревни он превратился в самостоятельного человека.

Вызывая у читателей отвращение, чувство брезгливости к «греховодническому обществу», Успенский вместе с тем стремится понять капитализм, найти реальные возможности борьбы с ним. Писатель воодушевляется желанием решить основной для него вопрос: кто же прав в объяснении экономического строя России — марксисты или народники? («Грехи тяжкие»). Так произошла знаменательная «встреча» Глеба Успенского с Марксом. Писателя крайне взволновало известное письмо Маркса редактору «Отечественных записок» («Как это письмо меня тронуло! Ведь это Маркс!» — 14, 198). Письмо свое Маркс написал в 1877 г., но не отправил его. Читающей публике в России оно стало известно в 80-е гг. В декабре 1888 г. Успенский пишет для «Волжского вестника» статью «Горький упрек», явившуюся ответом на послание Маркса. В то время по цензурным условиям она не была опубликована. В «Горьком упреке» чувствуется, конечно, отзвук народнических представлений, до конца так и не изжитых автором. Но главное в статье не это. Высоко оценивая научный метод Маркса, Успенский полностью соглашается и с его выводом о неминуемости развития капитализма в России после 1861 г.

В центре внимания Успенского в завершающий период его творческой деятельности стоит уже не самостоятельный крестьянин, а миллионные массы кочующих безземельных и безлошадных крестьян, батраков, переселенцев, изможденный трудом и недоеданием люд, идущий «за тридевять земель», бегущий «куда глаза глядят». Писателя охватывает бессильное отчаяние при виде бедствий и гибели бездомных масс, разбредающихся по «золотым ротам» и «босым командам», оказывающихся в цепких лапах Купона, покупающего «живой товар». « — Страшно, страшно, братец ты мой, идти по свету копейку на хлеб добывать! <...> Вот он, свет-то белый, на все четыре стороны, конца краю ему нет! Иди! Отыщи в нем гривенник!.. Нет! Не дай бог лихому лиходею отведать этого!..» («Избушка на курьих ножках» — 10, кн. 1, 142). Скорбь за подобных пролетариев, вчерашних крестьян, желание найти для них выход — вот что руководило Успенским. Он стремится понять, чем живет толпа, как она сама объясняет свою горькую долю. Поэтому так настойчив его интерес к тому, о чем и как она говорит. Он особенно ценил свободное народное слово, идущее от самого исстрадавшегося сердца, слово, сказанное без оглядки на начальство. Глухие, как бы рокочущие, все более нарастающие, озлобленные голоса из народа подсказывали писателю подлинную правду жизни, помогали ему уяснить и изобразить те глубинные процессы, которые совершались в недрах народной пореформенной России, шедшей к 1905 году.

Внимание писателя привлекают те «маленькие признаки», которые подтверждали, что «видавший виды рабочий по временам начинает ощущать и гнев, и стыд». «Подъезжая к Ростову, — пишет он, — мы видели, как оттуда по берегу промчался поезд по направлению к Новочеркасску, — специально военный; вагонов десять были наполнены казаками.

— Это они с *усмирения* ворочаются, — сказал один из пассажиров» (10, кн. 2, 152).

Не случайно, что самым волнующим событием в жизни Успенского 80-х гг. явился присланный ему по случаю 25-летия его литературной деятельности (1887) адрес от 15 рабочих, участников тифлисского кружка «Рабочий союз». В лице рабочих Успенский признал того действительного читателя-друга, которого он с такой тоской ждал.

Явления капиталистической действительности представлялись Успенскому в образах *живых цифр*. Так возник в 1887 г. замысел очерков «Живые цифры». Успенский обладал потрясающим искусством в изображении тех людей-дробинок, которые кишат в живой жизни («Четверть лошади», 1887; «Квитанция», «Дополнение к рассказу „Квитанция“», «Ноль целых!», 1888). Рассказ «Квитанция» Короленко охарактеризовал как «сплошной вопль лучшей человеческой души».[18] Успенский считал, что цифрами

[18] Г. И. Успенский в русской критике, с. 345.

говорит «сущая правда», что быть десятичной дробью, потерять самое малейшее представление о праве на существование, напоминающее «целое», есть удел трудящихся в условиях капиталистического общества. Писатель в цифрах разгадывал драму народной жизни. Он исследовал «нолики», и его «прошибала слеза». *«Три ужасных нуля»* — так Успенский назвал один из своих очерков, в котором живыми и страшными встают эти нули, характеризующие положение деревни: на учебную часть — ноль, на больницы — ноль, на благотворительную часть — ноль!

8

Воспроизведение и анализ широких картин народной жизни у Глеба Успенского сопровождались воплем боли и страха, смятения и недоумения. Воспроизводя и анализируя жизнь, размышляя над нею, он порой впадал в морализирование по поводу изображаемых им фактов, начинал взывать к совести и разуму тех, от кого зависел ход народной жизни. Художник-публицист порой говорил о необходимости науки «о высшей правде». С высоты этой науки он пытался в 70—80-е гг. судить о жизни, о ее добре и зле. Социально-экономические вопросы превращаются иногда под пером писателя в болезни сознания и совести, приобретают в некоторых случаях даже религиозную окраску. Но, с другой стороны, он тонко, проницательно и неумолимо иронизирует над собственными страхами и болями. Осознает автор и бессилие моральных сентенций против неправды жизни.

Оригинальность наследия Успенского состоит в том, что его очерковые циклы 70—80-х гг. очень часто начинаются с недоуменных и скорбных вопросов, с растерянности и страха перед изображаемым («Крестьянин и крестьянский труд», «Власть земли»). Но последующий анализ жизни «снимает» недоумения, обнажает суть явления, ведет художника к устойчивым выводам и ясным убеждениям. Они в свою очередь могут смениться новыми сомнениями, которые заставляют художника продолжать исследование жизни и искать решения терзающих его разум и сердце вопросов. И весь этот как бы бесконечный процесс все более углубляющегося вхождения в действительность осуществляется порой в пределах одного и того же очеркового цикла. Успенского нельзя называть лишь взволнованным наблюдателем. Главное в его творчестве — активное вторжение в жизнь, энергичное объективирование своей личности в типический образ убежденного демократа, не только недоуменно наблюдающего и взволнованно воспроизводящего жизнь, но и действенно, страстно пропагандирующего социалистический идеал, ищущего опоры в народных массах.

В идейно-художественной концепции произведений Успенского велика роль образа автора-рассказчика. Этот образ возник не

только в результате желания приобщить читателя к процессу своего мышления и творчества, своих исканий, с тем чтобы убедить его в обоснованности своих наблюдений и раздумий, повести его за собой, пробудить в нем те чувства и мысли, совесть и боль, которые захватили и повествователя. Следует учитывать и другую сторону этой важнейшей проблемы. Образ автора-рассказчика присутствует у Г. Успенского не только, так сказать, в лирических, но и в эпических произведениях. И здесь он выступает не только с исповедью, как он шаг за шагом разгадывал смысл, тайну крестьянской жизни, а и в другой — и очень характерной для Успенского — роли: в роли проповедника коллективных форм земледельческого труда. Исповедальный тон, «истерическая лирика» сменяются иной тональностью, другим способом выражения авторского отношения к жизни. Призывная, ораторская фраза, формулирующая обязанности и задачи, резко осуждающая неправду, воодушевляющая на действия, на служение народу — все это составляет существенную примету художественно-публицистического стиля Успенского. Писатель начинает преодолевать стихийность своих эмоций, свои сомнения и страхи, все чаще и решительнее иронизирует над ними и стремится найти твердую почву для понимания действительности. Меняется и предмет повествования. В произведениях Успенского второй половины 80-х гг., когда он убедился в бесплодности социалистической пропаганды в деревне и обратился к изображению «бродячей Руси», образ автора-рассказчика также присутствует, но уже не играет прежней принципиальной роли. Теперь на первом плане у художника — желание узнать, как и чем живут бродячие толпы вчерашних крестьян.

Таким образом, в повествовании Успенского всегда возникают два потока. С одной стороны, объективная картина жизни — скорбная летопись «народного горя», «горя сел, дорог и городов», «горя деревенской избы», «лошадиного и бесплодного труда»; с другой — исповедь автора в своих «адских муках». Эти два потока органически сливаются, придавая произведениям Успенского неповторимое своеобразие.

Нарастание публицистики в творчестве Успенского 70—80-х гг. проистекает под воздействием широких запросов русской, именно народной жизни. Писатель видел, что трудящиеся нуждаются в том, чтобы их вели к свету, разъясняли, где настоящая правда и в чем заключается подлинное счастье. Интеллигенция, обязанность которой состоит в том, чтобы работать для народа и в народе, ждет сильного, искреннего, воодушевляющего и сердечного слова, способного пробудить и поднять на общественное служение, на подвиг, на самопожертвование. В соответствии с этим, говоря словами Щедрина («Господа ташкентцы»), художник обязан стать в прямые отношения к читателю. Успенский 70—80-х гг. убеждается, что для лучшего освещения «злобы дня» необходимо создание произведений особого типа, в которых худо-

жественный образ и публицистика свободно сливаются, взаимно обогащая и усиливая друг друга.

Успенский нарисовал исчерпывающую картину трагического положения крестьянских масс в условиях капитализма и крепостнических пережитков. Ошеломленный результатами собственных исследований народной жизни, Успенский должен был прийти и пришел к признанию безысходности положения крестьянства. То, что ему было особенно дорого, с чем он связывал свои идеалы, — трудящееся крестьянство — получило у него безотрадную оценку. Это явилось одним из источников духовной драмы писателя. Не могли радовать его и результаты революционной борьбы интеллигенции. «В течение десятилетий после 1861 года русские революционеры, геройски стремясь поднять народ на борьбу, оставались одинокими и гибли под ударами самодержавия».[19]

«Постоянно остаешься в пустыне и один, не с кем сказать слова», — признается Успенский, откликаясь на арест близких и дорогих ему людей (13, 394).

Перед Успенским возникал мучительный для него вопрос. Он благоговел перед активными борцами со злом, преклонялся перед красотой самопожертвования. Но спрашивал себя: революционер ли он сам, способен ли он побороть в себе успокоительное желание «не соваться» и от слов перейти к делу, пожертвовать собой? Или же он «напуган», предпочитает сидеть в Чудове и «пописывать»? (14, 23—24). Писатель глубоко скорбел, что не может быть с теми, кто с оружием в руках борется за счастье народа. «...все у меня расхищено: осталась одна виновность пред всеми ими (революционерами, — *П. П.*), невозможность быть с ними, невозможность неотразимая, — осталась пустота, холод и тяжкая забота ежедневной нужды...» (13, 398).

Глубоко страдая от неудач революционеров, хороня с их провалом и гибелью свои лучшие чувства и заветные надежды, Успенский вместе с тем убеждался в слабости сил, которые вели борьбу за освобождение народа. «А душа-то народа опустошается, да, опустошается. А как бороться? И есть ли такая сила? Я сейчас не вижу, не вижу...».[20]

Угнетающе действовало на писателя «мерзкое настоящее» — политическая реакция 80-х гг., ренегатство интеллигенции, ее измена идейному наследию 60—70-х гг., всесилие мещанских вкусов и воззрений в журналистике и искусстве, в общественном поведении. В письмах Успенского конца 80-х и начала 90-х гг. постоянно встречаются жалобы на тяжелое нравственное состояние. «Нехорошо, мучительно жить в России теперь, и я не посоветовал бы такой жизни врагу» (14, 91). Успенского давила и

---

[19] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 20, с. 141.

[20] См.: *Леткова Е.* Про Глеба Ивановича. — В кн.: Звенья, т. 5. М.—Л., 1935, с. 698.

терзала цензура, которую он сравнивал с тюрьмой или полицейским участком. «Россия и русская жизнь и русская мысль заперты в душном чулане...» (там же). Порой писателя охватывало «тупое отчаяние». Он порывался бросить изнурительную литературную работу на «лавочку», оставить тяготившую его своим «эгоистическим началом» семью, уехать в Сибирь и поступить там на службу, опомниться от повседневной суеты. Но ему так и не пришлось опомниться. Он чувствовал, что у него уже нет сил и условий для такой работы, которая была бы, по его понятию, достойна больших и сложных задач, поставленных жизнью. Это еще более усиливало его страдания. Ему «тошно и жутко», «сухо и холодно» жить на свете: «...ничего путного уже не напишу, нет источника...»; «...писать нечего, кроме повести о лютых скорбях»; нет «литературного уюта», «холодно, одиноко и скучно».

Непосредственным источником душевной катастрофы писателя явился потрясший его голод двадцати приволжских губерний в 1891—1892 гг. Успенский принимал горячее участие в сборнике «Помощь голодающим» (1892), следил за сбором средств. Голодовка, как он говорил, «затмила» все его темы. В произведениях, посвященных голоду, писатель рассказывал о «последней странице» в истории истощения всех хозяйственных средств крестьянства («Бесхлебье», «Плачевные времена», «Что-то будет дальше?» и др.).

1 июля 1892 г. Успенский был помещен в петербургскую психиатрическую лечебницу, а затем переведен в Колмовскую больницу, недалеко от Новгорода. Последние два года своей жизни Успенский провел в Новознаменской больнице около Петербурга. Скончался он 24 марта (6 апреля) 1902 г. Похоронили писателя на Волковом кладбище рядом с М. Е. Салтыковым-Щедриным и Н. В. Шелгуновым.

Успенский пробыл в больницах с незначительными перерывами десять лет. Однако его популярность и в эти годы оставалась очень большой. На смерть писателя откликнулась вся Россия. Похороны вылились в политическую демонстрацию. В. В. Тимофеева, близкий друг семьи Успенских, рассказывает: «Церковь, улицы, кладбище — все было полно. И какая странная, как будто на подбор стекавшаяся толпа... Нервные, одухотворенные, но болезненно-усталые или угрюмо-ожесточенные лица, изможденные, бледные... и как-то царственно-горделивые <...> Одеты все одинаково, в черном и темном, в простом, без притязаний на моду и без заботы о том, как и во что одеты. Разговоры тоже как будто бы странные: воспоминания о Сибири, тайге и тюрьме... Толпа каких-то разночинцев — из „благородно-голодных“, как тот, которого хоронили без чинов и без титулов, но с отметкой полиции: „неблагонадежный“, „административно-сосланный“, „помилованный“... преступник в прошедшем и, может быть, снова в будущем... не узнанный беглый, бесстрашно явившийся

отдать последний долг „печальнику горя народного“, под угрозой поимки и задержания, — вот из кого главным образом состояла эта многотысячная толпа! Точно особая какая-то нация, — с своим культом, с своими заветами и преданиями, с своим таинственным языком, непонятным для не посвященных в их тайны. . .».[21]

Автору «Нравов Растеряевой улицы» и «Власти земли» пришлось мучительно блуждать в поисках правды и справедливости. Он жил и творил в эпоху утопического социализма. Но свои творческие итоги он подводил в годы, когда крестьянскому демократизму как самостоятельной идеологии приходил конец, когда на смену ей шла научно-социалистическая идеология пролетариата. В этом начавшемся размежевании демократических сил России писатель оказался не в оппортунистическом лагере мнимых «друзей народа», а с теми, кто остался до конца предан трудящимся массам и начал поиски «новой веры». Духовная драма Успенского поучительна для тех, кто искал новое мировоззрение, иные правила жизни, другой идеал. И сам писатель не встал на нигилистическую позицию в оценке судеб своей родины, не впал в тот мрачный, безысходный пессимизм, который все более захватывал русскую интеллигенцию 80-х гг. и нашел свое яркое выражение в статье Владимира Соловьева «Россия и Европа».[22] Пессимизму и скептицизму философа Успенский противопоставил идею исторического прогресса. Писатель жил и творил, сохраняя «великие надежды», «великие идеи», «великие мысли о будущем». Поглощенный скорбной летописью народных страданий, он не изменил своей мечте о гармонической, выпрямленной личности, о торжестве прекрасного в жизни и в литературе. «Наше время, — писал он, — печально, а писатели выражают чувства избранных. Но это не долго продлится ‹. . .› это не последнее слово человечества в деле поэзии и искусства ‹. . .› Придет время, когда в поэзию снова станут заносить неоцененные моменты радости, часы счастия ‹. . .› родится искусство, которое будет служить оправой для этих моментов, как бы бриллиантов, и тогда они будут издали ярко сверкать как в книгах, так и в жизни» (12, 488).

---

[21] Глеб Успенский в жизни. М.—Л., 1935, с. 545.
[22] Вестн. Европы, 1888, № 2, с. 742—761.

М. Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

Среди классиков русского критического реализма XIX в. М. Е. Салтыков-Щедрин (1826—1889) занимает место непревзойденного художника слова в области социально-политической сатиры. Этим определяется оригинальность и непреходящее значение его литературного наследия. Революционный демократ, социалист, просветитель по своим идейным убеждениям, он выступал горячим защитником угнетенного народа и бесстрашным обличителем привилегированных классов. Основной пафос его творчества заключается в бескомпромиссном отрицании всех форм угнетения человека человеком во имя победы идеалов демократии и социализма. В течение 50—80-х гг. голос гениального сатирика, «прокурора русской общественной жизни», как называли его современники, громко и гневно звучал на всю Россию, вдохновляя лучшие силы нации на борьбу с социально-политическим режимом самодержавия.

Идейно-эстетические воззрения Салтыкова формировались, с одной стороны, под воздействием усвоенных им в молодости идей Белинского, идей французских утопических социалистов и вообще под влиянием широких философских, литературных и социальных исканий эпохи 40-х гг., а с другой — в обстановке первого демократического подъема в России. Литературный сверстник Тургенева, Гончарова, Толстого, Достоевского, Салтыков-Щедрин был, как и они, писателем высокой эстетической культуры, и в то же время он с исключительной чуткостью воспринял революционные веяния 60-х гг., могучую идейную проповедь Чернышевского, дав в своем творчестве органический синтез качеств проникновенного художника, превосходно постигавшего социальную психологию всех слоев общества, и темпераментного политического мыслителя-публициста, всегда страстно отдававшегося борьбе, происходившей на общественной арене.

Михаил Евграфович Салтыков родился 15 (27) января 1826 г. в селе Спас-Угол Тверской губернии в богатой помещичьей семье. В отличие от И. С. Тургенева или Л. Н. Толстого он не вынес из своего «дворянского гнезда» отрадных впечатлений. Обстановка в доме Салтыковых была суровой, мрачной, безрадостной. В родительской усадьбе, как и вообще в той провинциально-помещичьей среде, где прошли первые десять лет жизни Салтыкова, будущий писатель видел все ужасы вековой кабалы в их отвратительной наготе. «Крепостное право, тяжелое и грубое в своих формах, сближало меня с подневольною массой, — писал он впоследствии, вспоминая годы своего деревенского детства, — ...только пережив все его фазисы, я мог прийти к полному, сознательному и страстному отрицанию его».[1] Эти строки из предсмертной «Пошехонской старины» поясняют, как глубоко запали в душу даровитого и впечатлительного мальчика картины крепостнического произвола и в каких условиях началось его формирование как непримиримого борца против всех форм рабства.

Восьмилетнее пребывание Салтыкова в привилегированных учебных заведениях — в Московском дворянском институте и в Царскосельском лицее (1836—1844), помимо того что в них он получил основательное гуманитарное образование, имело и еще одно важное значение для будущей деятельности сатирика. Он в совершенстве изучил весь процесс официального воспитания царских сановников, и это ему пригодилось, когда он впоследствии высмеивал их в сатирических образах «помпадуров», «градоначальников», «ташкентцев».

Уже в лицейские годы Салтыков проявил влечение к литературе, испробовал свои силы в стихотворных опытах и испытал на себе сильное влияние статей Белинского. В период начавшейся после окончания Лицея четырехлетней службы в Петербурге (1844—1848) тяготение Салтыкова к литературной деятельности усилилось. Важным событием в идейной жизни Салтыкова этого времени явилось его участие в кружке революционно настроенной молодежи, руководимом М. В. Петрашевским. Члены кружка увлекались идеями утопического социализма Фурье, Сен-Симона и других французских мыслителей, вели шумные и живые беседы по политическим и нравственным вопросам. «От этих бесед, — вспоминал Салтыков, — новая жизнь проносилась над душою, новые чувства охватывали сердце, новая кровь сладко закипала в жилах» (4, 273).

Приобщившись к учению о будущем идеальном строе, Салтыков навсегда остался его приверженцем. Вместе с тем он не

---

[1] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 17. М., 1975, с. 130—131. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

разделял мнения тех мыслителей, которые считали, что для построения социалистического общества достаточно одного лишь нравственного перевоспитания людей. Салтыков был убежден, что для этого необходима еще и активная общественная борьба угнетенных масс за свои права.

Социалистические взгляды молодого Салтыкова нашли свое выражение в его первых повестях — «Противоречия» (1847) и «Запутанное дело» (1848), в которых он заявляет себя решительным противником социального неравенства и защитником униженных и оскорбленных.

В этих повестях идеологи самодержавия, напуганные февральской революцией 1848 г. во Франции, усмотрели «вредный образ мыслей и пагубное стремление к распространению идей, потрясших уже всю Западную Европу» (1, 14). В апреле 1848 г. Салтыков был выслан в Вятку.

Молодой литератор, страстно отдававшийся передовым идейным исканиям, оказался внезапно выброшенным из столицы в глухой провинциальный город. Резкая смена впечатлений тяжело отразилась на настроениях Салтыкова. Он чувствовал себя несчастным, горько жаловался на свою жизнь в грязном обывательском болоте, на отсутствие духовно родственной среды.

В изгнании идейное развитие Салтыкова затормозилось, а его литературное творчество приостановилось. Но, как впоследствии признавал сам Салтыков, продолжавшаяся около восьми лет принудительная служба в Вятке явилась «великой школой жизни». Как человек умный, образованный, деятельный, он быстро выдвинулся на видное место чиновника особых поручений в губернской администрации. Служба его была связана с постоянными разъездами по отдаленным, глухим местам Вятской и соседних губерний. Он всесторонне познал жизнь, быт, психологию разнообразных слоев населения — чиновничества, купечества, мещанства, крестьян. Это имело большое значение для его литературной деятельности, которая возобновилась тотчас же после ссылки.

Возвращение в Петербург стало возможным для Салтыкова в начале 1856 г., когда после смерти Николая I и поражения в Крымской войне самодержавие вынуждено было пойти на смягчение политического режима и на отмену крепостного права.

В условиях бурно начавшегося общественного подъема Салтыков создает на основе богатых жизненных впечатлений от вятской ссылки свои знаменитые «Губернские очерки» (1856—1857). Он первоначально печатал их в журнале «Русский вестник» под псевдонимом «Н. Щедрин», навсегда закрепившимся в творчестве писателя. Эти очерки, где впервые ярко обнаружилось сатирическое дарование Салтыкова, принесли автору шумный успех и сразу сделали его имя известным всей читающей России. О нем заговорили как о писателе, который воспринял лучшие реалисти-

ческие традиции Гоголя и стал на путь еще более смелого и беспощадного осуждения социального зла.

В «Губернских очерках» Салтыков живописно представил все провинциальное чиновничество — от мелкого канцеляриста до губернатора — в образах взяточников, вымогателей, казнокрадов, бездельников, клеветников, безжалостно грабивших народ.

Чернышевский назвал первую сатирическую книгу Салтыкова «благородной и превосходной», а ее автора — писателем «скорбным и негодующим». «Никто, — писал он, — ...не карал наших общественных пороков словом, более горьким, не выставлял перед нами наших общественных язв с большею беспощадностию».[2] Передовая русская интеллигенция, возглавлявшаяся Чернышевским и Добролюбовым, использовала «Губернские очерки» в своей борьбе против крепостного права и для пропаганды революционных идей.

«Губернские очерки» навсегда определили общественно-литературную позицию Салтыкова-Щедрина как сатирика-демократа. Для дальнейшего идейного развития писателя на этом пути благотворным было все большее его сближение с вождями русской революционной демократии Чернышевским и Добролюбовым. Салтыков становится с 1860 г. их соратником в «Современнике», а после смерти Добролюбова и ареста Чернышевского входит в редакцию журнала (1863—1864) и вместе с Некрасовым возглавляет его, руководствуясь заветами своих идейных учителей.

Салтыков, став уже знаменитым писателем, в течение нескольких лет продолжал служебную деятельность. Он служил вице-губернатором в Рязани и Твери (1858—1862), председателем казенной палаты в Пензе, Туле и Рязани (1865—1868). Находясь на этих должностях, он старался, насколько позволяли условия, «не дать в обиду мужика». Такое гуманное отношение к народу было необычным в высшей бюрократической среде, и сослуживцы, припоминая французского революционера Робеспьера, называли вице-губернатора Салтыкова вице-Робеспьером.

Многолетняя служебная деятельность Салтыкова дала ему богатый материал для творчества. На личном жизненном опыте он превосходно постиг официальную и закулисную стороны высшей бюрократии и чиновничества, и потому его сатирические стрелы так метко попадали в цель.

Заниматься служебной деятельностью побуждали Салтыкова не только материальные соображения, но и намерение принести пользу обществу. Польза эта, как все больше убеждался он, оказывалась лишь бесследной каплей добра в море бюрократического произвола. Честный, наделенный независимым характером администратор все чаще вступал в конфликт с властями. Морально угнетало Салтыкова и его двойственное положение: формально он был причастен к той правительственной системе,

---

[2] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 4. М., 1948, с. 266—267.

с которой идейно расходился и боролся как сатирик. Ему, человеку революционно-демократических убеждений, становилось все труднее находиться на государственном поприще.

В 1868 г. Салтыков-Щедрин, навсегда порвав со службой и отдавшись исключительно литературе, встал вместе с Некрасовым во главе «Отечественных записок», а после смерти Некрасова (1878) — руководителем этого передового журнала, продолжавшего революционно-демократические традиции «Современника», запрещенного правительством в 1866 г.

Время работы в «Отечественных записках» — с января 1868 г. и до их закрытия в апреле 1884 г. — самая блестящая пора литературной деятельности Салтыкова-Щедрина, период высшего расцвета его сатиры. На страницах журнала ежемесячно появлялись его произведения, привлекавшие к себе внимание всей читающей России. Писатель переживает небывалый творческий подъем. Он как бы не поспевает за огромным наплывом впечатлений, идей и картин. Продолжая ранее начатое, он торопится заглянуть в новые сферы, открывающиеся его сознанию, коснуться новых пластов, на которые наталкивается его углубляющаяся мысль, зафиксировать новые картины, рисующиеся его воображению, положить начало воплощению новых замыслов, возникающих в ходе работы над прежними темами. И все это — старое и новое — выливается в мощные параллельные тематические и жанровые потоки. Он создает целую серию публицистических и литературно-критических статей и рецензий, циклы рассказов и очерков, повести и романы, пишет первые свои сказки. Во всем этом сказывается темперамент борца, стремящегося как бы охватить современность во всем многообразии ее сторон, отозваться немедленно на все вновь возникающее, тотчас же активно вмешаться в общественно-политическую битву и повлиять на ее желательный исход всеми доступными ему средствами — художественной сатирой, публицистикой, литературной критикой.

В произведениях, опубликованных на страницах «Отечественных записок», Щедрин подверг полному отрицанию все принципы, на которых основывались представления эксплуататорских классов о государственности, собственности, семейственности. В формах все более резких он разоблачал бюрократию («Помпадуры и помпадурши», «Господа ташкентцы», «Господа Молчалины»). Со всей силой присущего ему сарказма он осудил монархию, предрекая ей неизбежную гибель и призывая к непримиримой борьбе с ней («История одного города»). Он вынес суровый приговор крепостникам, уже исторически обреченным, но все еще яростно пытавшимся сохранить свои привилегии («Господа Головлевы»). Он первый в русской литературе представил картины грядущих бедствий, которые несли народу хищники новой, буржуазной формации — Деруновы, Колупаевы и Разуваевы («Благонамеренные речи», «Убежище Монрепо»). Либеральных

публицистов, приукрашивавших буржуазное хищничество, он заклеймил наименованием «пенкосниматели» («Дневник провинциала в Петербурге»). Он высмеял малодушие тех представителей «свободомыслящей» интеллигенции, которые в годы политической реакции действовали «применительно к подлости» («Современная идиллия»).

Кроме собственно творческой работы Салтыков-Щедрин много времени отдавал редакционным обязанностям, собиранию вокруг журнала и воспитанию передовых литературных сил. Журнальная работа была сопряжена также с теми трудностями, которые вызывались преследованием демократических писателей царской цензурой. «Журнальное дело, — писал Некрасов в 1875 г., — у нас всегда было трудно, а теперь оно жестоко; Салтыков нес его не только мужественно, но и доблестно, и мы тянулись за ним, как могли».[3]

Доблестно осуществлял Салтыков роль руководителя передового журнала и после того, как лишился своего главного соратника — Некрасова, умершего в самом начале 1878 г.

В апреле 1884 г. журнал Салтыкова-Щедрина был закрыт царским правительством за содействие революционному движению. Писатель тяжко переживал эту катастрофу. Он почувствовал, что у него «душу запечатали», что он «лишился языка», разлучен с «единственно любимым существом» — читателем. Но он не мог молчать. Борьба за преобразование жизни оружием художественного слова была его органической потребностью. Вынужденный печатать свои произведения в «чужих людях», на страницах либеральных органов (журнал «Вестник Европы», газета «Русские ведомости»), он и теперь не изменил своим прежним убеждениям.

«Умру на месте битвы», — говорил сатирик (19, кн. 2, 252) и до конца дней своих оставался верным этим словам. Осуществляя их, он мужественно одолевал и огромное напряжение творческого труда, и систематические правительственные гонения, и тяжкие физические недуги, терзавшие его в течение многих лет.

Могучая сила передовых общественных идеалов, которым Салтыков-Щедрин служил до конца жизни со всей страстью своего воинствующего темперамента, высоко поднимала его над личными невзгодами, не давала замереть в нем художнику и являлась постоянным источником творческого вдохновения.

В «Пошехонской старине», этой своей предсмертной книге любви и гнева, Салтыков-Щедрин слал последнее проклятие темному прошлому и звал в светлое будущее. Обращаясь к детям, «устроителям грядущих исторических судеб», он писал: «Не погрязайте в подробностях настоящего <...> но воспитывайте в себе идеалы будущего; ибо это своего рода солнечные лучи, без оживотворяющего действия которых земной шар обратился бы

---

[3] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем, т. 11. М., 1952, с. 360.

в камень. Не давайте окаменеть и сердцам вашим, вглядывайтесь часто и пристально в светящиеся точки, которые мерцают в перспективах будущего» (17, 72).

Последние страницы «Пошехонской старины» написаны слабеющей рукой бойца, умиравшего на месте битвы. В марте Салтыков-Щедрин дописал последнюю главу, а 28 апреля (10 мая н. ст.) 1889 г. он скончался.

Салтыков-Щедрин оставил большое литературное наследство. Собрание его сочинений — очерки, рассказы, повести, романы, пьесы, сказки, литературно-критические и публицистические статьи, письма — составляет двадцать объемистых томов. Вот неполный перечень названий его произведений, перечень, в котором отдельное заглавие чаще всего обозначает целый цикл взаимно связанных сатирических рассказов: «Губернские очерки», «Невинные рассказы», «Сатиры в прозе», «Признаки времени», «Помпадуры и помпадурши», «История одного города», «Господа ташкентцы», «Дневник провинциала в Петербурге», «Благонамеренные речи», «Господа Головлевы», «Господа Молчалины», «Убежище Монрепо», «Круглый год», «Письма к тетеньке», «Современная идиллия», «Пошехонские рассказы», «Недоконченные беседы», «Сказки», «Пестрые письма», «Мелочи жизни», «Пошехонская старина».

Эти произведения принесли Салтыкову-Щедрину заслуженную славу крупнейшего русского и мирового сатирика.

К числу самых выдающихся творений Салтыкова-Щедрина, созданных после «Губернских очерков», принадлежат антимонархический роман «История одного города», социально-психологический роман «Господа Головлевы», политический роман «Современная идиллия» и сатирические «Сказки». Они дают основное представление об идейно-художественных особенностях творчества писателя.

2

«История одного города» (1869—1870) — самое резкое в щедринском творчестве и во всей русской литературе нападение на монархию. Если в «Губернских очерках» Салтыков-Щедрин бичевал провинциальных губернских чиновников и бюрократов, то теперь он добрался до правительственных верхов. Открыто выступать против них было не только опасно, но и невозможно. Поэтому сатирик прибегнул к сложной художественной маскировке.

Свое произведение он выдал за найденные в архиве тетради летописцев, будто бы живших в XVIII в., а себе отвел лишь скромную роль «издателя» их записок; царей и царских министров представил в образах *градоначальников*, а установленный ими государственный режим — в образе *города Глупова*. Все эти фантастические образы и остроумные выдумки потребовались

сатирику, конечно, только для того, чтобы издевательски высмеять царское правительство своего времени.

Салтыков-Щедрин применил все средства обличения, чтобы вызвать чувство отвращения к деятелям самодержавия. Это достигнуто уже в «Описи градоначальникам», предваряющей краткими биографическими справками подробное описание «подвигов» правителей города Глупова. Постоянное упоминание о неприглядных причинах смерти резко обнажает весь их отвратительный внутренний облик, подготовляя необходимое эмоциональное настроение читателя. Все градоначальники умирают, как бы следуя народной поговорке «Собаке и собачья смерть», от причин ничтожных, неестественных или курьезных, достойным образом увенчивающих их позорный жизненный путь. Один был растерзан собаками, другой заеден клопами, третий умер «от объядения», четвертый — от порчи головного инструмента, пятый умер от натуги, усиливаясь постичь некоторый сенатский указ, и т. д. Был еще градоначальник Прыщ, фаршированную голову которого откусил и проглотил прожорливый предводитель дворянства.

За краткой «Описью градоначальникам» следует развернутая сатирическая картина деятельности наиболее «отличившихся» правителей города Глупова. Их свирепость, бездушие и тупоумие с особой силой заклеймены сатириком в образах двух градоначальников — Брудастого-Органчика и Угрюм-Бурчеева, получивших громкую известность в читательской среде.

Салтыков-Щедрин превосходно владел приемами художественного преувеличения, заострения образов, средствами фантастики и, в частности, сатирического гротеска, т. е. такого фантастического преувеличения, которое показывает явления реальной жизни в причудливой, невероятной форме. но позволяет ярче раскрыть их сущность. Брудастый-Органчик — образец такого гротеска. Уподобив голову этого градоначальника примитивному инструменту, который исполнял лишь две пьесы — «раззорю!» и «не потерплю!», сатирик обнажил и представил в убийственно смешном виде всю тупость и ретивость царского сановника.

Еще более жестоким представителем глуповских властей был Угрюм-Бурчеев — самая зловещая фигура во всей галерее градоначальников. Он не признавал ни разума, ни страстей, ни школ, ни грамотности, допуская только науку чисел, преподаваемую по пальцам. Идеалом человеческого общежития для Угрюм-Бурчеева была пустыня. Он мечтал весь мир превратить в военную казарму, всех заставить маршировать по одной прямой линии, все население разделить на взводы, роты, полки, отдав их под строжайшее наблюдение командиров и шпионов, во всем навести единообразие форм — в построении помещений, в одежде, в поведении, в работе. Требованиям правильного фронта Угрюм-Бурчеев хотел подчинить даже брачные союзы, допуская их только между молодыми людьми одинакового роста и телосложения.

Гротескный образ отвратительного деспота Угрюм-Бурчеева показывает, с каким презрением и негодованием относился Салтыков-Щедрин к царизму и с какой убийственной силой умел он пригвоздить к позорному столбу власть, враждебную народу.

Писатель-демократ страстно и мужественно защищал бесправных людей от свирепых Угрюм-Бурчеевых. К угнетенной народной массе он всегда относился с чувством глубокого сострадания. Этот гуманистический пафос одухотворяет всю «Историю одного города», особенно ярко проявляясь в таких ее главах, рисующих драматические картины народных бедствий, как «Голодный город» и «Соломенный город».

Вместе с тем позиция Салтыкова относительно крестьянства была позицией не прекраснодушного народолюбца-мечтателя, а мудрого учителя, идеолога, не страшившегося высказывать самые горькие истины о рабской привычке масс к повиновению. Но никогда — ни до, ни после — щедринская критика слабых сторон крестьянства не достигала такой остроты, такой силы негодования, как именно в «Истории одного города». Своеобразие этого произведения в том и состоит, что оно представляет собою двустороннюю сатиру: на монархию и на политическую пассивность народной массы. Щедрин пояснял, что в данном случае речь идет не о коренных свойствах народа как «воплотителя идеи демократизма», не о его национальных и социальных достоинствах, а о «наносных атомах», т. е. о чертах рабской психологии, выработанных веками самодержавного деспотизма и крепостничества. Именно потому, что народная масса своим повиновением открывала свободу для безнаказанного произвола деспотизма, сатирик представил ее в обличительном образе *глуповцев*.

Щедрин, конечно, хорошо знал, что масса далеко не вся сплошь и не всегда покорна своим поработителям, что ее терпение нередко прорывается случаями одиночного или группового протеста против насилия. Это было показано сатириком в ряде рассказов 50—60-х гг. («Развеселое житье», «Госпожа Падейкова», «Глуповское распутство», «Деревенская тишь») и отчасти в той же «Истории одного города». Но эти случаи в конечном счете не изменяли общей картины народной пассивности.

Автора «Истории одного города» интересовала не задача историка, стремящегося охватить сильные и слабые стороны крестьянского движения, а задача сатирика, поставившего себе целью показать губительные последствия пассивности народных масс, — это во-первых. А во-вторых, — и это особенно важно, — к оценке фактов народного протеста Щедрин подошел в «Истории одного города» с более высоким критерием. В предшествующих произведениях Щедрин касался преимущественно явлений антагонизма между крестьянами и помещиками. В отличие от этого в «Истории одного города» Щедрина интересует прежде всего отношение народа к власти, интересует не просто социальный протест против помещиков, а политический протест против самодержавия. Из-

лишне доказывать, что до этого второго рода протеста крестьянство почти не поднималось. Бунтуя против отдельных помещиков и местных начальников, мужицкая масса выдвигала правдоискателей-ходоков и посылала прошения. пытаясь найти правду в правительственных верхах. Царистские иллюзии наложили свою печать даже на самые крупные крестьянские движения. Путь от стихийного социального протеста против помещиков и буржуазии до сознательного политического протеста против самодержавия крестьянство преодолело лишь в начале XX в.

В «Истории одного города» Щедрин показывает, как в недрах масс зреет протест и как этот протест все еще не может прорваться сквозь кору «наносных атомов», т. е. рабской привычки к повиновению. В потрясающей по своему трагизму главе «Голодный город» представлена картина народного гнева, вызванного угрозой голодной смерти. Наступила такая минута, когда сердца обывателей ожесточились, «глуповцы взялись за ум». Стали они «судить да рядить и кончили тем, что выбрали из среды своей ходока — самого древнего в целом городе человека, Евсеича». Евсеич трижды ходил к градоначальнику Фердыщенко добиваться от него правды для мужиков, а добился всего лишь кандалов и «исчез без остатка, как умеют исчезать только „старатели“ русской земли» (8, 313, 315).

Казалось бы, это событие могло послужить достаточным уроком, чтобы поколебать веру глуповцев в свое начальство. Однако, собравшись опять, они ничего другого не могли придумать, как снова выбрать ходока. Новый ходок, Пахомыч, не желая повторять судьбу своего несчастного предшественника, решил, что самое верное средство — это начать «во все места просьбы писать». Послав прошение «в неведомую даль», глуповцы решили, что теперь «терпеть нам не долго!», «сидели на завалинках и ждали». И дождались — прибытия вооруженной карательной команды.

Так смирение переходит в ожесточение, ожесточение разрешается выбором ходока и посылкой прошения к начальству, а начальство присылает усмирительную команду. Все это очень верно воспроизводит историческую драму политической незрелости и неорганизованности масс, вследствие чего мужицкая «громадина» оказывалась бессильной перед кучкой своих притеснителей. Щедрин последовательно разъясняет несостоятельность наивной мужицкой веры в царя и добрых начальников. Все держится на одной нитке «начальстволюбия», но «как оборвать эту нитку?». Весь вопрос в том, чтобы заставить «громадину» осознать свою силу и перейти от пассивного сопротивления властям к активной массовой борьбе.

Основной идейный замысел Салтыкова, воплощенный в картинах и образах «Истории одного города», заключался в стремлении просветить народ, помочь ему освободиться от рабской психологии, порожденной веками гнета и бесправия, разбудить его граж-

данское самосознание для коллективной борьбы за свои права. Само соотношение образов в произведении — один градоначальник повелевает огромной массой людей — подчинено развитию мысли о том, что самодержавие, несмотря на всю свою жестокость и вооруженность, не так сильно, как это кажется устрашенному обывателю, смешивающему свирепость с могуществом, что правящие верхи являются, в сущности, ничтожеством в сравнении с народной «громадиной». Достаточно угнетенной массе преодолеть чувство покорности и страха, как от правящей верхушки не останется и следа.

Особенно ярко выражена эта мысль в сценах, рисующих последние дни градоначальствования Угрюм-Бурчеева. Одержимый идиотской решимостью осуществить «всеобщее равенство перед шпицрутеном», он «единолично сокрушил целую массу мыслящих существ». Он разрушил город и, задумав «устранить реку», всех загнал в пучину водоворота. Однако, как ни старался властный идиот, река, символизирующая неистребимость народной жизни, не унималась. «По-прежнему она текла, дышала, журчала и извивалась» (8, 412).

Несмотря на смертный бой, «глуповцы все-таки продолжали жить». Изнуренные, обруганные, охваченные смертельным страхом, они наконец возмутились. Терпение их лопнуло. Потребность освободить душу была настолько сильна, что изменила и самый взгляд на значение Угрюм-Бурчеева. Они увидели, что их притеснитель, который прежде казался страшным и всесильным, — «это подлинный идиот — и ничего более». Он раздражал, но уже не пугал. Крушение тирана было внезапным: налетел «смерч», и «прохвост моментально исчез, словно растаял в воздухе».

Символическая картина смерча, сметающего Угрюм-Бурчеева, вызывала разные толкования (см.: 8, 545—547). Более основательно предположение, что в развязке произведения Щедрин намекал на грядущее стихийное народное восстание, независимо от сроков, в которые оно может произойти. Реальная обстановка 60-х гг. не предвещала близкого конца народному терпению, она лишь давала достаточные основания считать, что это терпение не бессрочно и что оно может закончиться стихийным взрывом.

Из этого, однако, не следует, что Щедрин был сторонником стихийной революции. Массовые стихийные восстания, по его выражению, — это «гневные движения истории», которые проявляют себя разрушительно, захлестывая и правого и виноватого. Щедрина, просветителя по своим убеждениям, не покидала мысль о возможности бескровной революции. Он искал «тех драгоценных рамок, в которых хорошее могло бы упразднять дурное без заушений» (10, 29). Он был скорее склонен преувеличивать, нежели преуменьшать отрицательные стороны стихийного крестьянского движения. Конкретные пути революционного преобра-

зования общества не вполне были ему ясны, и его поиски в этом направлении остались незавершенными. Все это и сказалось в финале романа.

«История одного города» — это и грозное пророчество неизбежной гибели монархического режима, и призыв к активной борьбе с ним, но призыв одновременно предостерегающий от разрушительных последствий стихийного восстания.

Правильное понимание идейного содержания «Истории одного города» невозможно без уяснения ее причудливого художественного своеобразия. Произведение написано в форме летописного повествования о лицах и событиях, приуроченных к 1731—1826 гг. Сатирик и в самом деле творчески преобразовал некоторые исторические факты указанных лет. В образах градоначальников угадываются черты сходства с реальными деятелями монархии: Негодяев напоминает Павла I, Грустилов — Александра I, Перехват-Залихватский — Николая I. Вся глава об Угрюм-Бурчееве полна намеков на деятельность Аракчеева — всесильного реакционнейшего сподвижника Павла I и Александра I. Однако «История одного города» — это вовсе не сатира на прошлое. Сам Салтыков-Щедрин говорил, что ему не было никакого дела до истории, он имел в виду жизнь своего времени.

Не выступая непосредственно с исторической тематикой, Щедрин неоднократно применял историческую форму повествования о современных вопросах, рассказывал о настоящем в форме прошедшего времени. Блестящий образец применения такого рода приема, генетически восходящего к «Истории села Горюхина» Пушкина, дает «История одного города». Здесь Щедрин стилизовал события современной ему жизни под прошлое, придав им некоторые внешние черты эпохи XVIII в. Рассказ идет местами от лица архивариуса, составителя «Глуповского летописца», местами — от автора, выступающего на этот раз в иронически принятой на себя роли издателя и комментатора архивных документов. «Издатель», заявивший, что во время работы его «с первой минуты до последней <...> не покидал грозный образ Михаила Петровича Погодина» (8, 267), язвительно пародировал своими комментариями стиль официозных историографов.

«Историческая форма рассказа, — пояснял Щедрин, — предоставляла мне некоторые удобства, равно как и форма рассказа от лица архивариуса» (18, кн. 2, 83). Историческая форма избрана сатириком для того, чтобы, во-первых, избежать излишних придирок царской цензуры, а во-вторых, — показать, что сущность монархического деспотизма на протяжении многих десятилетий нисколько не изменилась.

Манера наивного летописца-обывателя позволила также писателю свободно и щедро включить в политическую сатиру элементы фантастики, легендарно-сказочный, фольклорный материал, раскрыть «историю» в бесхитростных по смыслу и причудливых по форме картинах повседневного народного быта, выра-

зить антимонархические идеи в самой их наивной и потому наиболее популярной, убедительной форме, доступной для широкого круга читателей.

Вырисовывая фантастические узоры там, где нельзя было прямо, открыто называть вещи своими именами, набрасывая на образы и картины прихотливые фантастические одежды, сатирик тем самым обретал возможность говорить более свободно на запрещенные темы и вместе с тем развертывал повествование с неожиданной стороны и с большей живостью. Получалась картина яркая, ядовитая, исполненная злой издевки и в то же время формально неуловимых для цензуры поэтических аллегорий.

Обращение автора «Истории одного города» к фольклору, к поэтической образности народной речи было продиктовано, кроме стремления к народности формы, и еще одним принципиальным соображением. Как уже отмечалось выше, в «Истории одного города» Щедрин коснулся оружием своей сатиры непосредственно народной массы. Однако обратим внимание на то, как это сделано. Если презрение Щедрина к деспотической власти не знает границ, если здесь его кипящее негодование отлилось в самые резкие и беспощадные формы, то относительно народа он строго соблюдает границы той сатиры, которую сам народ создал на себя. Чтобы сказать горькие слова обличения о народе, он взял эти слова у самого же народа, от него получил санкцию быть его сатириком.

Когда рецензент (А. С. Суворин) обвинил автора «Истории одного города» в глумлении над народом и назвал «вздором» наименования *головотяпы*, *моржееды* и прочие, то Щедрин на это отвечал: «... утверждаю, что ни одно из этих названий не вымышлено мною, и ссылаюсь в этом случае на Даля, Сахарова и других любителей русской народности. Они засвидетельствуют, что этот «вздор» сочинен самим народом, я же с своей стороны рассуждал так: если подобные названия существуют в народном представлении, то я, конечно, имею полнейшее право воспользоваться ими и допустить их в мою книгу» (18, кн. 2, 84).

В «Истории одного города» Щедрин довел до высокого совершенства наиболее яркие черты своей сатирической манеры, в которой обычные приемы реалистического стиля свободно сочетались с гиперболой, гротеском, фантастикой, иносказанием. Творческая сила Щедрина в «Истории одного города» проявилась настолько ярко, что имя его впервые было названо в ряду мировых сатириков. Как известно, это было сделано И. С. Тургеневым в его рецензии на «Историю одного города», помещенной в английском журнале «The Academy» от 1 марта 1871 г. «Своей сатирической манерой Салтыков несколько напоминает Ювенала, — писал Тургенев. — Его смех горек и резок, его насмешка нередко оскорбляет <...> его негодование часто принимает форму карикатуры. Существует два рода карикатуры: одна преувеличивает истину, как бы посредством увеличительного стекла, но никогда

не извращает полностью ее сущность, другая же более или менее сознательно отклоняется от естественной правды и реальных соотношений. Салтыков прибегает только к первому роду, который один только и допустим».[4]

«История одного города» явилась итогом идейно-творческого развития Салтыкова за все предыдущие годы его литературной деятельности и обозначила вступление его сатиры в пору высшей зрелости, открывающую длинный ряд новых блестящих завоеваний его таланта в 70-е гг.

3

Роман «Господа Головлевы» (1875—1880) стоит в ряду лучших произведений русских писателей (Гоголя, Гончарова, Тургенева, Толстого и др.), изображающих жизнь дворянства, и выделяется среди них беспощадностью отрицания того социального зла, которое было порождено в России господством помещиков. В своем суровом приговоре крепостничеству Салтыков-Щедрин с непревзойденной остротой разоблачил пагубное, развращающее влияние собственности и паразитизма на человеческий характер, показал неизбежность нравственного и физического разрушения паразитической личности.

Разложение помещичьего класса Салтыков-Щедрин представил в форме истории морального оподления и вымирания одного семейства землевладельцев-эксплуататоров. Распад связей в области семейно-родственных отношений, где даже от порочной личности естественно ожидать некоторых проявлений человечности, сатирик избирает в качестве одного из самых убедительных свидетельств нравственного падения и исторической обреченности паразитического класса.

Семья Головлевых, взятая в целом, головлевская усадьба, где развертываются основные эпизоды романа, — это собирательный художественный образ, обобщивший типические черты быта, нравов, психологии помещиков, весь деспотический уклад их жизни накануне отмены крепостного права в 1861 г. и после этой реформы.

Всем смыслом своим роман Щедрина напрашивается на сближение с «Мертвыми душами» Гоголя. Тесная близость двух гениальных творений критического реализма обусловлена родственностью выведенных в них социальных типов и единством пафоса отрицания. «Господа Головлевы» воспитывали народ в той школе ненависти к классу господ, основание которой положено «Мертвыми душами».

Щедрин показывал «мертвые души» на более поздней стадии их исторического разложения и как революционный демократ-просветитель отрицал их с высоты более высоких общественных иде-

[4] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Соч., т. 14. М.—Л., 1967, с. 252—253.

алов. В связи с этим все признаки социальной гангрены представлены в Головлевых в более сильной степени, и выводы автора относительно исторической обреченности дворянства приняли характер окончательного приговора, не оставлявшего места для гоголевских иллюзорных представлений о возможности нравственного перерождения паразитического класса.

Головлевщина — это саморазложение жизни, основанной на паразитизме, на угнетении человека человеком. От главы к главе рисует Салтыков-Щедрин картины тирании, нравственных увечий, одичания, следующих одна за другой смертей, все большего погружения головлевщины в сумерки. И на последней странице: ночь, в доме ни малейшего шороха, на дворе мартовская мокрая метель, у дороги — закоченевший труп головлевского владыки Иудушки, «последнего представителя выморочного рода».

Ни одной смягчающей или примиряющей ноты — таков расчет Салтыкова-Щедрина с головлевщиной. Не только конкретным содержанием, но и всей своей художественной тональностью, порождающей ощущение гнетущего мрака, роман «Господа Головлевы» вызывает у читателя чувство глубокого нравственного и физического отвращения к владельцам «дворянских гнезд».

В коллекции слабосильных и никчемных людишек головлевской семьи случайным метеором блеснула Арина Петровна. Эта властная женщина в течение длительного времени единолично и бесконтрольно управляла обширным головлевским имением и благодаря личной энергии успела удесятерить свое состояние. Страсть к накоплению господствовала в Арине Петровне над материнским чувством. Дети «не затрагивали ни одной струны ее внутреннего существа, всецело отдавшегося бесчисленным подробностям жизнестроительства» (13, 11).

В кого уродились такие изверги? — спрашивала себя Арина Петровна на склоне лет своих, видя, как ее сыновья пожирают друг друга и как рушится созданная ее руками «семейная твердыня». Перед ней предстали итоги ее собственной жизни — жизни, которая была подчинена бессердечному стяжательству и формировала «извергов». Самый отвратительный из них — Порфирий, прозванный в семье еще с детства Иудушкой.

Свойственные Арине Петровне и всему головлевскому роду черты бессердечного стяжательства развились в Иудушке до предельного выражения. Если чувство жалости к сыновьям и сиротам-внучкам временами все-таки посещало черствую душу Арины Петровны, то Иудушка был «неспособен не только на привязанность, но и на простое жаленье». Его нравственное одеревенение было так велико, что он без малейшего содрогания обрекал на гибель поочередно каждого из троих своих сыновей — Владимира, Петра и внебрачного младенца Володьку.

В категории людей-хищников Иудушка представляет наиболее отвратительную разновидность, являясь хищником-лицемером. Каждая из этих двух основных особенностей его характера в свою

очередь отягощена дополнительными чертами. Он хищник-садист. Он любит «пососать кровь», находя в страданиях других наслаждение. Неоднократно повторенное сатириком сравнение Иудушки с пауком, ловко расставляющим сети и сосущим кровь попадающих в них жертв, чрезвычайно метко характеризует хищную Иудушкину манеру. Он лицемер-пустослов, прикрывающий свои коварные замыслы притворно-ласковой болтовней о пустяках. Его хищные вожделения и «кровопийственные» махинации всегда глубоко спрятаны, замаскированы сладеньким пустословием и выражением внешней преданности и почтительности к тем, кого он наметил в качестве своей очередной жертвы. Мать, братья, сыновья, племянницы — все, кто соприкасался с Иудушкой, чувствовали, что его «добродушное» празднословие страшно своим неуловимым коварством.

Особенность Иудушки как социально-психологического типа в том именно и состоит, что это хищник, предатель, лютый враг, прикидывающийся ласковым другом. Он совершал свои злодейства как самые обыкновенные дела, «потихонечку да полегонечку», с большим искусством используя такие прописные истины своей среды, как почитание семьи, религии и закона. Он изводил людей тихим манером, действуя «по-родственному», «по-божески», «по закону».

Иудушка во всех отношениях личность ничтожная, скудоумная, мелкая даже в смысле своих отрицательных качеств. И вместе с тем это полное олицетворение ничтожества держит в страхе окружающих, господствует над ними, побеждает их и несет им гибель. Ничтожество приобретает значение страшной, гнетущей силы, и происходит это потому, что оно опирается на крепостническую мораль, на закон и религию.

Показывая защищенность Иудушки-«кровопивца» догматами религии и законами власти, Щедрин тем самым наносил удар нравственности собственников-эксплуататоров вообще, именно той зоологической нравственности, которая опирается на общепринятую, официально санкционированную ложь, на лицемерие, вошедшее в каждодневный обиход привилегированных классов. Другими словами, в «Господах Головлевых» в границах «семейного» романа разоблачались и отрицались социальные, политические и нравственные принципы дворянско-буржуазного общества.

Попрание Иудушкой всех норм человечности несло ему возмездие, неизбежно вело ко все большему разрушению личности. В своей деградации он прошел три стадии нравственного распада: запой празднословия, запой праздномыслия и пьяный запой, завершивший позорное существование «кровопивца». Сначала Иудушка предавался безграничному пустословию, отравляя окружающих ядом своих сладеньких речей. Затем, когда вокруг него никого не осталось, пустословие сменилось пустомыслием.

Закрывшись в кабинете, Иудушка погрузился в злобные мечтания. В них он преследовал те же цели, что и в непосредствен-

ной жизни: искал полного удовлетворения своей жажды стяжания и мщения, изобретал все более дикие способы ограбления мужика. В мире призраков «кровопивец» уже не встречал никаких препятствий для осуществления своих желаний. В бредовых мечтаниях он довел свои хищные и садистские вожделения до их предельного завершения. Он достиг последней стадии того нравственного маразма, который был следствием социального паразитизма. Далее следовали алкоголизм и смерть.

В последней главе романа («Расчет») Щедрин ввел трагический элемент в картину предсмертных переживаний Иудушки, показав в нем мучительное «пробуждение одичалой совести», смутное сознание вины за все содеянные им преступления. И. А. Гончаров, высказывая в письме к Щедрину свои предположения относительно финала «Господ Головлевых», решительно отвергал возможность того конца Иудушки, который изображен в последней главе романа. На такой финал далеко не всегда отважился бы самый принципиальный моралист. Однако трагической развязкой судьбы Иудушки Щедрин не сближается с проповедниками моралистических концепций перерождения общества и человека. Щедрин в «Господах Головлевых» берет труднейший из возможных случаев пробуждения совести. Тем самым он как бы говорит: да, совесть может проснуться даже в самом закоренелом любостяжателе. Но что же из этого следует? Практически, в общественном смысле — ничего! Совесть пробудилась в Иудушке, но слишком поздно и потому бесплодно, пробудилась тогда, когда хищник уже завершил круг своих преступлений и стоял одной ногой в могиле, когда он увидел перед собой призрак неотвратимой смерти. Пробуждение совести в типах, подобных Иудушке, является лишь одним из симптомов их физического умирания, оно наступает лишь в безвыходном положении и не раньше того, как их нравственное и физическое разложение достигает последней черты и делает их неспособными к прежнему злодейству. Проблеск совести у Иудушки — это лишь момент предсмертной агонии, это та форма личной трагедии, которая порождается только страхом смерти, которая поэтому остается бесплодной, исключает всякую возможность нравственного возрождения и лишь ускоряет развязку, саморазрушение личности. Вторжение трагического элемента в историю разложения головлевской семьи довершило разоблачение паразитического класса картиной морального возмездия.

В трагическом финале романа некоторые критики либерально-народнического лагеря усматривали склонность Щедрина к идее всепрощения, примирения классов и моралистическому оправданию носителей социального зла обстоятельствами окружающей среды. В наше время нет нужды опровергать эту явно неверную трактовку социальных воззрений сатирика и идейного смысла «Господ Головлевых». Весь социально-психологический комплекс романа освещен идеей неумолимого отрицания головлевщины.

Конечно, оставаясь непримиримым в своем отрицании дворянско-буржуазных принципов семьи, собственности и государства, Щедрин как великий гуманист не мог не скорбеть по поводу испорченности людей, находившихся во власти пагубных принципов. Эти переживания гуманиста дают себя знать в описании как всего головлевского мартиролога, так и предсмертной агонии Иудушки, но они продиктованы не чувством снисхождения к преступнику как таковому, а болью за попранный образ человеческий. И вообще в социально-психологическом содержании романа отразились сложные философские раздумья писателя-мыслителя над судьбами человека и общества, над проблемами взаимодействия среды и личности, социальной психологии и нравственности. Щедрин не был моралистом в понимании как причин социального зла, так и путей его искоренения. Он отдавал себе полный отчет в том, что источник социальных бедствий заключается не в злой воле отдельных лиц, а в общем порядке вещей, что нравственная испорченность — не причина, а следствие господствующего в обществе неравенства. Однако сатирик отнюдь не был склонен фаталистически оправдывать ссылками на среду то зло, которое причиняли народной массе отдельные представители и целые слои привилегированной части общества. Ему были понятны обратимость явлений, взаимодействие причины и следствия: среда порождает и формирует соответственные ей человеческие характеры и типы, но сами эти типы в свою очередь воздействуют на среду в том или ином смысле. Отсюда непримиримая воинственность сатирика по отношению к правящим кастам, страстное стремление обличать их гневным словом.

Вместе с тем Щедрину не была чужда и мысль о воздействии на «эмбрион стыдливости» представителей господствующих классов, в его произведениях неоднократны апелляции к их совести. Эти же идейно-нравственные соображения просветителя-гуманиста, глубоко верившего в торжество разума, справедливости и человечности, сказались и в финале романа «Господа Головлевы». Позднее пробуждение совести у Иудушки не влечет за собой других последствий, кроме бесплодных предсмертных мучений. Не исключая случаев «своевременного» пробуждения сознания вины и чувства нравственной ответственности, Щедрин картиной трагического конца Порфирия Головлева давал живым соответствующий урок.

Однако сатирик вовсе не разделял мелкобуржуазных утопических иллюзий о возможности достижения идеала социальной справедливости путем морального исправления эксплуататоров. Сознавая огромное значение морального фактора в судьбах общества, Щедрин всегда оставался сторонником признания решающей роли коренных социально-политических преобразований. В этом состоит принципиальное отличие Щедрина как моралиста от современных ему великих писателей-моралистов — Толстого и Достоевского.

В богатейшей щедринской типологии Иудушка Головлев — это такое же аккордное слово сатирика о русских помещиках, как образ Угрюм-Бурчеева — о царской бюрократии. Иудушка — символ социального и морального распада дворянства. Но этим не исчерпывается идейно-художественный смысл образа.

Роман «Господа Головлевы» показывает не только то, как умирают представители исторически обреченного класса, но и как они, проявляя хищную изворотливость, пытаются продлить свое существование за пределами срока, который им отвела история. Гнусное лицемерие Иудушки — это и психологический симптом разложения класса, отжившего свой век, и вместе с тем коварное оружие, к которому прибегают вообще паразитические слои общества в борьбе за сохранение своих прерогатив, за укрепление своего пошатнувшегося положения в обществе.

Иудушка олицетворяет наиболее омерзительную и вместе с тем наиболее живучую разновидность психологии собственников-эксплуататоров вообще. Поэтому в содержании образа Иудушки Головлева следует различать его временное и длительное историческое значение. Если первое заключается в том, что он как социальный тип русского дворянина воплощает в себе сущность феодального паразитизма, то второе состоит в том, что он как психологический тип олицетворяет сущность всякого лицемерия и предательства и в этом своем качестве выходит за рамки одной исторической эпохи, одного класса, одной нации.

Всесторонним раскрытием социального генезиса лицемерия Иудушки Щедрин подчеркнул широкую историческую значимость созданного им типа. В обществе, которое порождает Иудушек Головлевых, возможны всякие сорта иудушек. В этом смысле Иудушка оказался подлинным родоначальником многих других иудушек, последующих представителей этого «бессмертного» рода. Образ Иудушки явился той емкой художественной психологической формулой, которая обобщала все формы и виды лицемерия правящих классов и партий эксплуататорского общества. Иудушкины патриархальные принципы «по-родственному», «по-божески», «по закону» у позднейших буржуазных лицемеров видоизменились, приобрели вполне современную формулировку — «во имя порядка», «во имя свободы личности», «во имя блага», «во имя спасения цивилизации от революционных варваров» и т. д., но идеологическая функция их осталась прежней, иудушкиной: служить прикрытием своекорыстных интересов эксплуататоров. Иудушки более позднего времени сбросили свой старозаветный халат, выработали отличные культурные манеры и в таком обличье успешно подвизались на политической арене.

Использование образа Иудушки Головлева в сочинениях В. И. Ленина служит ярким доказательством огромной художественной масштабности созданного Щедриным типа. С образом Иудушки Головлева В. И. Ленин сближает царское правительство, которое «прикрывает соображениями высшей политики свое

иудушкино стремление — отнять кусок у голодающего»;[5] бюрократию, которая, подобно опаснейшему лицемеру Иудушке, «искусно прячет свои аракчеевские вожделения под фиговые листочки народолюбивых фраз»;[6] буржуазного помещика, сильного «умением прикрывать свое нутро Иудушки целой доктриной романтизма и великодушия».[7] В сочинениях В. И. Ленина представлены кадетский Иудушка и либеральный Иудушка, предатели революции Иудушка Троцкий и Иудушка Каутский; встречаются здесь и профессор Иудушка Головлев, и Иудушка Головлев самой новейшей капиталистической формации, и другие разновидности лицемеров, речи которых «похожи, как две капли воды, на бессмертные речи бессмертного Иудушки Головлева».[8]

Возводя всех этих позднейших дворянских и буржуазных лицемеров, подвизавшихся в области политики, к «бессмертному» Иудушке Головлеву, В. И. Ленин тем самым раскрывал широчайший социально-политический диапазон гениального щедринского художественного обобщения. Ленинская интерпретация красноречиво свидетельствует о том, что тип лицемера Иудушки Головлева по своему значению выходит за рамки своей первоначальной классовой принадлежности и за рамки своего исторического периода. Лицемерие, т. е. замаскированное благими намерениями хищничество, и есть та основная черта, которая обеспечивает иудушкам живучесть за пределами отведенного им историей времени, длительное существование в условиях борьбы классов. До тех пор пока существует эксплуататорский строй, всегда остается место для лицемеров, пустословов и предателей иудушек; они видоизменяются, но не исчезают. Источник их долговечности, их «бессмертия» — это порядок вещей, основанный на господстве эксплуататорских классов.

Художественным раскрытием лицемерия Иудушки Головлева Щедрин дал гениальное определение сущности всякого лицемерия и всякого предательства вообще, в каких бы масштабах, формах и на каком бы поприще это ни проявлялось. Отсюда огромная потенциальная обличительная сила образа. Иудушка Головлев — поистине общечеловеческое обобщение всей внутренней мерзости, порождаемой господством эксплуататоров, глубокая расшифровка сущности буржуазно-дворянского лицемерия, психологии вражеских замыслов, прикрытых благонамеренными речами. Как литературный тип Иудушка Головлев служил и долго еще будет служить мерилом определенного рода явлений и острым оружием общественной борьбы.

Роман «Господа Головлевы» относится к высшим художественным достижениям Салтыкова-Щедрина. Если «История одного города» в 1870 г. знаменовала собой итог развития щедрин-

---

[5] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 5, с. 284.
[6] Там же, т. 1, с. 301.
[7] Там же, т. 4, с. 420.
[8] Там же, т. 5, с. 302.

ской сатиры за 60-е гг., то «Господа Головлевы», появившиеся в законченном виде в 1880 г., обозначают рост щедринского реализма за 70-е гг.

В «Истории одного города» главным оружием сатирика служил смех, обусловивший преобладание приемов гиперболы, гротеска, фантастики. В «Господах Головлевых» Салтыков показал, каких блистательных результатов он может достичь путем психологического анализа, не прибегая к оружию смеха.

Недаром появление романа было воспринято читателями, критиками и виднейшими писателями (Некрасовым, Тургеневым, Гончаровым) как обнаружение новых сторон могучего дарования Салтыкова-Щедрина. «Господа Головлевы» выделились на фоне всего ранее созданного Салтыковым как крупное достижение, во-первых, в области психологического мастерства, а во-вторых, в жанре социально-бытового романа. В этих двух отношениях «Господа Головлевы» сохраняют за собой первое место во всем творчестве писателя.

4

Если «Господа Головлевы» являются в творчестве Щедрина высшим достижением в жанре социально-бытового психологического романа, то «Современная идиллия» наряду с «Историей одного города» может служить образцом сатирического политического романа, целью которого было на этот раз разоблачение не столько непосредственно административных принципов монархизма, сколько порождаемых последним массовых проявлений политической и общественной реакции.

«Современная идиллия», несмотря на пестроту содержания, отразившего в себе текучий политический материал современности, а также несмотря на то, что между временем появления первых одиннадцати глав (1877—1878) и последующих (1882—1883) прошло более четырех лет, обладает стройной композицией, не уступая в этом отношении «Господам Головлевым», и единой тональностью сатирического повествования. Для композиции романа характерно наличие глав, включающих разные жанровые формы — сказку, фельетон, драматическую сцену. Однако это вовсе не отступление от главной мысли и от основного сюжета, а своеобразное и в высшей степени оригинальное развитие основной темы; более того: такие, например, «вставные» эпизоды, как «Сказка о ретивом начальнике» или драматическая сцена «Злополучный пискарь», являются фокусами развиваемых в романе идей. В композиции «Современной идиллии» особенно ярко и непринужденно проявилось присущее Щедрину «свободное отношение к форме», искусство создавать органический сплав из контрастирующих жанровых элементов, которые придают повествованию многокрасочность и выставляют предмет сатиры в рельефном и остроумном освещении.

Либеральный критик К. К. Арсеньев выступил в «Вестнике Европы» с рецензией на «Современную идиллию» под названием «Новый Щедринский сборник». В связи с этим Щедрин писал сотруднику журнала А. Н. Пыпину в письме от 1 ноября 1883 г.: «„Современная идиллия“ названа „Сборником“, но почему — совершенно не понимаю. Это вещь совершенно связная, проникнутая с начала до конца одною мыслию, которую проводят одни и те же „герои“ <...> Ежели стать на точку зрения „Вестника Европы“, то и „Записки Пиквикского клуба“, и „Дон-Кихота“, „Мертвые души“ придется назвать „сборниками“» (19, кн. 2, 246).

И действительно, с перечисленными Щедриным произведениями «Современную идиллию» роднит прежде всего жанр сатирического романа-обозрения, в котором многообразие сцен и лиц, широко охватывающих жизнь общества своего времени, композиционно сцементировано в единую картину мотивом «путешествующих» героев. При этом щедринский роман в отличие от его жанровых предшественников весь погружен непосредственно в атмосферу политической жизни. Герои «Современной идиллии» мечутся в пространстве, будучи вытолкнуты с насиженных мест разбушевавшейся политической реакцией, которая заставила их бежать в панике, шпионить, доносить, истреблять друг друга, впутываться в уголовные и политические авантюры.

В «Современной идиллии» сатирик наиболее ярко осуществил свой замысел такого романа, «драма» которого выходит из домашних рамок на улицу, развертывается на публичной политической арене и разрешается самыми разнообразными, почти непредвиденными способами. Действие «Современной идиллии» начинается в частной квартире, отсюда переносится в полицейский участок, адвокатскую контору, купеческий дом, постепенно захватывает все более широкий круг лиц и явлений, затем перебрасывается из столицы в города и села провинции и наконец возвращается опять в столицу. Весь этот пестрый поток лиц и событий в произведении вызван вторжением «внутренней политики» в судьбы людей.

Основная тема романа — изобличение политической и общественной реакции, малодушия и ренегатского поведения тех слоев либеральной интеллигенции, которые в годы реакции докатились до предельного идейно-нравственного и политического падения.

Центральными героями «Современной идиллии» являются два умеренных либерала — Глумов и рассказчик. Заподозренные властями в том, что они, сидя в квартирах, «распускают революцию», Глумов и рассказчик намечают программу, осуществление которой вернуло бы им репутацию благонамеренных. Следуя первоначально совету своего друга Алексея Степаныча Молчалина, рекомендовавшего им «умерить свой пыл», «погодить», они прекращают рассуждения, предаются исключительно физическим удовольствиям и телесным упражнениям. Однако этих доказательств

благонадежности оказывается недостаточно. Став однажды в целях шкурного самосохранения на стезю благонамеренности, герои романа стремительно падают все ниже и ниже. Движение по наклонной плоскости навстречу реакции превращает их в активных участников той самой «шутовской трагедии», в стороне от которой они старались первоначально удержаться. Они завязывают знакомство с полицейскими чинами квартального участка, сыщиком, разного рода заведомыми прохвостами, впутываются в грязную историю с мнимым двоеженством, в махинацию с поддельными векселями и т. д. Одним словом, они «делаются участниками преступлений в надежде, что общий уголовный кодекс защитит их от притязаний кодекса уголовно-политического» (15, кн. 1, 141). И действительно, попав под суд, они выходят обеленными и как люди, доказавшие свою благонамеренность, удостаиваются чести работать сотрудниками в газете «Словесное удобрение», издаваемой фабрикантом Кубышкиным.

Щедрин никогда не признавал за либеральной интеллигенцией значения ведущей освободительной силы в общественной борьбе, более того — он видел и понимал всю опасность соглашательской политики либерализма. Но при всем своем огромном и вполне обоснованном скептицизме Щедрин не оставлял мысли о возможности выделения из рядов либеральной интеллигенции лучших ее элементов, способных содействовать освободительному движению. Это проявилось и в «Современной идиллии». Эпопея реакционных похождений двух либеральных интеллигентов заканчивается в романе пробуждением в них чувства стыда. Страх перед реакцией заставил их предпринять унизительный «подвиг» самосохранения. Но, добиваясь репутации политически благонамеренных людей, они сознавали, что творят именно подлости и пошлости, а не что-либо другое, и внутренне оставались оппозиционно настроенными к реакции. Разлад между безнравственным поведением и критическим направлением мысли разрешился в конце концов «тоской проснувшегося стыда». Щедрин считал возможным и подсказывал такой исход для известной части культурной и критически мыслящей, но опозорившейся либеральной интеллигенции. И в этом нет ничего несбыточного. Когда старый, отживший свой исторический срок социально-политический строй распадается, то от правящих классов все еще начинают отходить их наиболее сознательные и честные представители.

При всем том, вводя в «Современную идиллию» мотив проснувшегося стыда, Щедрин вовсе не был склонен связывать с фактором стыда какие-либо далеко идущие надежды в смысле общественных преобразований. «Говорят, что Стыд очищает людей, — и я охотно этому верю. Но когда мне говорят, что действие Стыда захватывает далеко, что Стыд воспитывает и побеждает, — я оглядываюсь кругом, припоминаю те изолированные призывы Стыда, которые, от времени до времени, прорывались среди масс Бес-

стыжества, а затем все-таки канули в вечность... и уклоняюсь от ответа» (15, кн. 1, 283).

Таковы последние слова «Современной идиллии». Объективно они полемичны по отношению ко всякого рода моралистическим концепциям преобразования общества и, в частности, по отношению к становившемуся популярным в то время нравственному учению Льва Толстого. И хотя Щедрин уклонился от окончательного ответа, все же мысль его относительно общественной роли стыда достаточно ясна. Стыд помогает исправлению людей, очищению отдельных представителей правящей части общества от тяжкого груза классового наследства, стыд служит предпосылкой для общественной освободительной борьбы, но действие стыда не захватывает далеко и не отменяет необходимости активной массовой борьбы.

Разоблачение либерального ренегатства в «Современной идиллии» выросло в широкую сатирическую картину политической и общественной реакции. В этом отношении «Современная идиллия», не будучи ни первым, ни последним ударом Щедрина по реакции, сохраняет за собою значение произведения, наиболее яркого по силе, беспощадности и мастерству сатирического разоблачения и обличения как правительственной реакции, так и ее губительного влияния на широкие слои русского общества. Роман в большой своей части написан в то время, когда самодержавие в годы царствования Александра III раскрыло все свои реакционные потенции. Расправившись с народовольцами, оно требовало все новых и новых жертв. В стране свирепствовали террор, шпионаж, эпидемия подозрительности, а в связи с этим в обществе распространились паника, массовое предательство со стороны либеральной интеллигенции, холопское приспособленчество. На правительственный призыв к содействию в борьбе с революцией и социализмом отозвалось прежде всего разное человеческое отребье; по саркастическому выражению автора «Современной идиллии», негодяй стал «властителем дум современности» (15, кн. 1, 199).

Все это нашло свое рельефное отражение в сатирическом зеркале «Современной идиллии». Щедрин едко высмеял обезумевшее в своем реакционном рвении начальство, завершив разоблачение знаменитой «Сказкой о ретивом начальнике». Он заклеймил презрением нравственно растленных «героев» реакции, дав их обобщенный портрет в фельетоне о негодяе «Властитель дум».

Действительность эпохи свирепой правительственной реакции представлена в «Современной идиллии» как трагедия жизни целого общества, трагедия, которая растянулась на бесчисленное множество внезапных актов, захватила в тиски огромную массу людей и притом осложнилась шутовством.

Герои жестокого шутовства — полицейские чиновники и шпионы (Иван Тимофеич, Прудентов, Кшепшицюльский, масса урядников и «гороховых пальто»), бюрократы-сановники (Пере-

кусихины), завоеватели-авантюристы (Гедедя), капиталисты (Парамонов, Вздошников, Ошмянский), выжившие из ума князья-помещики (Рукосуй-Пошехонский), заведомые прохвосты (Гадюк-Очищенный, Балалайкин и др.), «идеально-благонамеренные скотины» из числа либералов (Глумов и рассказчик) — все эти комедианты старого, прогнившего, обанкротившегося порядка выставлены в «Современной идиллии» на публичный позор и осмеяние.

Юмор презрения, злой и беспощадный юмор — вот то главное оружие, которое обрушил автор «Современной идиллии» на типы и явления, олицетворяющие самодержавно-полицейское государство помещиков и капиталистов. Стремлению раскрыть жестокий комизм действительности, сорвать с врага «приличные» покровы и представить его в смешном и отвратительном виде — этому подчинена вся яркая, многоцветная, блещущая остроумием и беспощадными изобличениями поэтика трагикомического романа.

Запятый в «Современной идиллии» преимущественно разоблачением «шутовского» аспекта общественной трагедии, Щедрин коснулся и непосредственно трагических коллизий. Трагическая сторона реакционного шутовства — это страдания и гибель массы людей честной мысли и честного труда. Подлинно человеческую трагедию переживают представители передовой русской интеллигенции, борцы, ставшие жертвами полицейского террора («Суд над злополучным пискарем»). Горчайшая «привычная» трагедия нависла над обнищавшей, задавленной деревней, ограбленной кулачеством и начальством (статистическое описание села Благовещенского в гл. XXVI), над деревней, где «не было пяди земли, которая не таила бы слова обличения в недрах своих» (15, кн. 1, 184).

Трагизм деревенской жизни усугубляется тем, что рядом с материальной бедностью шла духовная бедность крестьянских масс, их политическая отсталость, помогавшая силам реакции использовать народ в качестве своего послушного орудия. Полицейская власть и сельская буржуазия, устрашая призраком революции и развращая обещанием денежных вознаграждений, подстрекали крестьян на «ловлю сицилистов». С горькой иронией и суровой правдивостью Щедрин отмечает, что желающих охотиться за «сицилистами» было много. Весна в разгаре, говорят мужики, а сеять-то и не зачинали.

«— Что так?

— Всё сицилистов ловим. Намеднись всем опчество́м двое суток в лесу ночевали, искали его — ан он, каторжный, у всех на глазах убёг!» (15, кн. 1, 186).

Деревня в «Современной идиллии» — это деревня начала 80-х гг. Она вся еще во власти вековых предрассудков, она запугана властями, развращена реакцией, ее представления о революции дики и превратны. Вместе с тем эта деревня всего двумя десятилетиями отделена от той, которая приобщится к массовому

выступлению в годы первой русской революции. Проникновение новых идей в крестьянские массы и признаки начавшегося под влиянием их брожения в традиционном сознании масс нашли свое отражение в «Современной идиллии». Говорить об этом прямо Щедрин не имел возможности. Он ограничился отдельными, но достаточно прозрачными намеками. Слово «сицилисты», читаем в романе, «в деревне приобрело право гражданственности и повторялось в самых разнообразных смыслах» (15, кн. 1, 208). Одни — и, конечно, таких было большинство — отождествляли социалистов с изменниками и каторжниками; другие хотя и смутно, по чисто крестьянскому образцу, но начинали вслушиваться и вдумываться в смысл революционной пропаганды. Представителем последних является упоминаемый в романе солдат, приехавший в село на побывку. Он говорил односельчанам, что скоро «и земля, и вода, и воздух — все будет казенное, а казна уж от себя всем раздавать будет» (15, кн. 1, 185).

«Современная идиллия» дает яркое представление о сатирическом мастерстве Щедрина. Изобразительный арсенал сатирика продемонстрирован в «Современной идиллии» более широко и полно, чем в любом другом отдельно взятом произведении Щедрина. Недаром в связи с «Современной идиллией» Тургенев писал Щедрину: «Сила вашего таланта дошла теперь до „резвости“, как выражался покойный Писемский».[9]

Быстрота развертывания сюжета, органическое включение в повествование сказки, фельетона, драматической сцены, пародии, памфлета, прозрачные намеки на конкретные политические явления, полемические стрелы, направленные в адрес политических и литературных противников, разнообразие эзоповских фигур иносказания, переплетение реального и фантастического, остроумная сатирическая утрировка лиц и событий с применением гиперболы и гротеска, лаконизм портретных зарисовок, мастерские диалоги, обилие разящих сатирических формул, впервые именно здесь блестяще употребленный прием статистического разоблачения (жизнеописание купца Парамонова в цифрах, статистическое описание села Благовещенского) и т. д., и т. п. — все это многоцветное сочетание изобразительных приемов и средств живописания создает сложную сатирическую симфонию «Современной идиллии», образует ее оригинальную, неподражаемую поэтику.

В «Современной идиллии» Щедрин мастерски применяет уже не однажды им испытанный прием переклички с литературными предшественниками. Здесь мы встречаем цитаты, реминисценции и образы из Державина, Крылова, Сухово-Кобылина, Гюго. Значительное место заняли в произведении споры на литературные темы, блещущие остротой мысли суждения о романе и трагедии,

---

[9] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 13, кн. 2. Л., 1968, с. 89.

сатирические замечания о педантизме библиографов-пушкинистов и о театральном репертуаре, пародии на любовный роман и на псевдонародных собирателей фольклора и т. д.

В романе нашла яркое выражение также и такая характерная черта творческого метода сатирика, как типологическая связь данного произведения с предшествующим творчеством. Уже ранее известные по ряду других произведений образы Глумова, рассказчика, Балалайкина в «Современной идиллии» выступают в качестве основных действующих лиц, и здесь изображение их доводится до завершения.

«Современная идиллия» относится к тем произведениям Щедрина, где остроумие сатирика прорывается бурным потоком, где его юмор блещет всеми красками, проявляется во всех градациях. Игривый, искрящийся шутками в сценах, изображающих фиктивную женитьбу Балалайкина на купчихе Фаинушке, язвительный, пропитанный ядовитой иронией на страницах, рисующих героев за выработкой «Устава о благопристойности», он перерастает в громкий хохот, когда Щедрин рассказывает «Сказку о ретивом начальнике», а в фельетоне о негодяе «Властитель дум» выражается в презрительном сарказме.

Юмористическая стихия пропитывает все элементы сюжета и поэтики романа. Она захватывает даже пейзаж, что является в русской литературе едва ли не свойством только одного Щедрина. Именно в «Современной идиллии» находим мы замечательные образцы щедринского сатирического пейзажа, неожиданно и остроумно сближающего явления политической действительности с явлениями естественного мира. Вот, например, утро: «... как только златоперстая Аврора брызнула на крайнем востоке первыми снопами пламени, местный урядник уже выполнял свою обязанность» (15, кн. 1, 205). Вот наступление осени: «Листья еще крепко держатся на ветках деревьев и только чуть-чуть начинают буреть; георгины, штокрозы, резеда, душистый горошек — все это слегка побледнело под влиянием утренников, но еще в полном цвету; и везде жужжат мириады пчел, которые, как чиновники перед реформой, спешат добрать последние взятки» (15, кн. 1, 261).

«Современная идиллия» произвела сильное впечатление на Тургенева полетом «сумасшедше-юмористической фантазии».[10] Щедрину он писал в 1882 г.: «... прирожденная Вам vis comica никогда не проявлялась с бо́льшим блеском».[11] В свою очередь Гончаров, характеризуя впечатление, производимое щедринским юмором, вспоминал: «... читатель злобно хохочет с автором над какой-нибудь „современной идиллией“».[12]

---

[10] Там же, с. 50.
[11] Там же, с. 49.
[12] *Гончаров И. А.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1955, с. 109.

Смех Щедрина в «Современной идиллии» — это смех, выставляющий на позор «героев» политической и общественной реакции и возбуждающий по отношению к ним энергию общественного негодования.

«Современная идиллия», несмотря на свой фантастический колорит, опирается — даже во многих подробностях — на факты реальной действительности. В целом роман представляет собою убийственный памфлет на эпоху реакции. В нем Щедрин сделал множество язвительных выпадов по адресу официальных правительственных лиц, титулованных и нетитулованных идеологов и холопов реакции. В романе ядовито пародируется Свод законов («Устав о благопристойности») и придворная шпионско-террористическая организация «Священная дружина» («Клуб взволнованных лоботрясов»), высмеивается царская бюрократия и суд, официальная и официозная пресса, разоблачается вся полицейская система самодержавия и т. д.

Острое политическое содержание романа, печатавшегося в легальном журнале в годы свирепых цензурных преследований, обязывало сатирика прибегнуть к сложной системе эзоповской конспирации. По мастерству эзоповского иносказания рядом с «Современной идиллией» могут быть поставлены только «История одного города» и «Сказки». Но если в «Истории одного города» сатирика выручала прежде всего историческая форма повествования, а в «Сказках» — народная фантастика, то в «Современной идиллии», нацеленной непосредственно на политическую злобу дня, Щедрину потребовалась более сложная система художественной маскировки. Искусство эзоповского иносказания доведено в «Современной идиллии» до степени предельной виртуозности и представляет собою высокий образец интеллектуальной победы передового художника слова над реакционной цензурной политикой самодержавия. Коснемся лишь некоторых, наиболее характерных особенностей иносказательной поэтики «Современной идиллии».

Прежде всего обращает на себя внимание невысокий ранг действующих в романе представителей царской бюрократии. Это, во-первых, чиновники столичного квартального участка и, во-вторых, уездное чиновничество. Но при этом представители квартальной администрации действуют явно не по чину. Квартальный письмоводитель Прудентов проектирует «Устав о благопристойном обывателей в своей жизни поведении», т. е. сочиняет законы, что в действительности составляло прерогативу высшей правительственной бюрократии. Несомненно, что осмеяние этой последней и является скрытой целью описания законодательной деятельности Прудентова. Как пояснял сам Щедрин в письме к А. Н. Пыпину от 1 ноября 1883 г., «Устав о благопристойности» имеет в виду разоблачение XIV тома «Свода законов» (19, кн. 2, 246). Рассказ о дальнейшей судьбе деятелей квартальной администрации, выживающих друг друга со службы до-

носами, прозрачно намекает на чехарду в Министерстве внутренних дел, последовательно возглавлявшемся в 80-е гг. М. Т. Лорис-Меликовым, Н. П. Игнатьевым, Д. А. Толстым.

Таким образом, «Современной идиллией» в той ее части, которая касается бюрократии, Щедрин метил в высшие правительственные сферы, предусмотрительно замаскировав свои намерения скромной по видимости задачей описания чудаковатых прожектеров квартального участка.

Вместе с тем, как это обычно бывает у Щедрина, характеризуемый эзоповский прием выполнял и непосредственно сатирическую функцию. Образ наивного летописца в «Истории одного города» служил сатирику не только предохранительной маской, но и давал возможность выставить обличаемый объект во всей его непосредственной, грубой сущности. Подобно этому, для вящего посрамления «Свода законов» Щедрин воспользовался наивной откровенностью письмоводителя Прудентова. «Имеем в виду одно обстоятельство: чтобы для начальства как возможно меньше беспокойства было — к тому и пригоняем» — так формулирует Прудентов основную идею сочиняемого им «Устава о благопристойности» (15, кн. 1, 91—92).

Следует, впрочем, заметить, что в «Современной идиллии» встречаются представители бюрократии высокого ранга, показанные без понижения их «номинала». Таковы, например, «два маститых сановника» — тайные советники Перекусихин 1-й и Перекусихин 2-й и полковник Редедя. Сатирик дал им самую уничтожающую характеристику, предусмотрительно — во избежание цензурных придирок — представив их в качестве неофициальных лиц, «уволенных от службы».

Для «Современной идиллии» характерен густой фантастический колорит. Фантастика романа выступает в различных функциях. Она служит и выражению «волшебств» реальной действительности, находящейся во власти паники и произвола, и юмористической живописи, и эзоповскому иносказанию.

Фантастический элемент, окрашивая в «Современной идиллии» все повествование, образует в отдельных главах целые фантастические сюжеты, включенные в общую композицию произведения в виде сказок. Помимо знаменитой «Сказки о ретивом начальнике» (гл. XX), в романе есть еще одна сказка, заглавие которой не выделено, — «Повесть об одном статском советнике» или «Плоды подчиненного распутства» (гл. IX). Близка к жанру сказки и драматическая сцена «Злополучный пискарь» (гл. XXIV). Совершенно очевидно, что эта сказочная фантастика призвана была завуалировать острополитические сюжеты, опасные в цензурном отношении.

Но сказочная форма фантастики обусловлена в «Современной идиллии» не только стремлением к художественной конспирации. Фантастика явилась тем средством, где сатирические и иносказательные функции находили наиболее гармоническое художе-

ственное сочетание. Поэтому давно наметившаяся в творчестве сатирика сказочная форма приобрела в реакционные годы особое значение. Вслед за «Современной идиллией» Щедрин начал интенсивно работать над циклом сказок.

5

Выдающимся достижением последнего десятилетия творческой деятельности Салтыкова-Щедрина является книга «Сказки», включающая тридцать два произведения. Это — одно из самых ярких и наиболее популярных творений великого сатирика. За небольшим исключением сказки создавались в течение четырех лет (1883—1886), на завершающем этапе творческого пути писателя. Сказка представляет собою лишь один из жанров щедринского творчества, но она органически близка художественному методу сатирика.

Для сатиры вообще, и в частности для сатиры Щедрина, обычными являются приемы художественного преувеличения, фантастики, иносказания, сближения обличаемых социальных явлений с явлениями животного мира. Эти приемы, связанные с народной сказочной фантастикой, в своем развитии вели к появлению в творчестве Щедрина отдельных сказочных эпизодов и «вставных» сказок внутри произведений, далее — к первым обособленным сказкам и, наконец, к созданию цикла сказок. Написание целой книги сказок в первой половине 80-х гг. объясняется, конечно, не только тем, что к этому времени сатирик творчески овладел жанром сказки. В обстановке правительственной реакции сказочная фантастика в какой-то мере служила средством художественной маскировки наиболее острых идейно-политических замыслов сатирика. Приближение формы сатирических произведений к народной сказке открывало также писателю путь к более широкой читательской аудитории. Поэтому в течение нескольких лет Щедрин с увлечением работает над сказками. В эту форму, наиболее доступную народным массам и любимую ими, он как бы переливает все идейно-тематическое богатство своей сатиры и создает своеобразную малую сатирическую энциклопедию для народа.

В сложном идейном содержании сказок Салтыкова-Щедрина можно выделить три основные темы: сатира на правительственные верхи самодержавия и на эксплуататорские классы, изображение жизни народных масс в царской России и обличение поведения и психологии обывательски настроенной интеллигенции. Но, конечно, строгое тематическое разграничение щедринских сказок провести невозможно и в этом нет надобности. Обычно одна и та же сказка наряду со своей главной темой затрагивает и другие. Так, почти в каждой сказке писатель касается жизни

народа, противопоставляя ее жизни привилегированных слоев общества.

Резкостью сатирического нападения непосредственно на правительственные верхи самодержавия выделяется «Медведь на воеводстве». Сказка, издевательски высмеивающая царя, министров, губернаторов, напоминает тему «Истории одного города», но на этот раз царские сановники преобразованы в сказочных медведей, свирепствующих в лесных трущобах.

В сказке выведены трое Топтыгиных. Первые два ознаменовали свою деятельность по усмирению «внутренних врагов» разного рода злодействами. Топтыгин 3-й отличался от своих предшественников, жаждавших «блеска кровопролитий», добродушным нравом. Он ограничил свою деятельность только соблюдением «исстари заведенного порядка», довольствовался злодействами «натуральными». Однако и при воеводстве Топтыгина 3-го ни разу лес не изменил своей прежней физиономии. «И днем, и ночью он гремел миллионами голосов, из которых одни представляли агонизирующий вопль, другие — победный клик» (16, кн. 1, 59).

Причина народных бедствий заключается, следовательно, не в злоупотреблении принципами власти, а в самом принципе самодержавной системы. Спасение не в замене злых Топтыгиных добрыми, а в устранении их вообще, т. е. в свержении самодержавия, как антинародной и деспотической государственной формы. Такова основная идея сказки.

По резкости и смелости сатиры на монархию рядом с «Медведем на воеводстве» может быть поставлена сказка «Орел-меценат», в которой изобличается деятельность царизма на поприще просвещения. В отличие от Топтыгина, свалившего «произведения ума человеческого в отхожую яму», орел решил заняться не искоренением, а водворением наук и искусств, учредить «золотой век» просвещения. Заводя просвещенную дворню, орел так определял ее назначение: «...она меня утешать будет, а я ее в страхе держать стану. Вот и все». Однако полного повиновения не было. Кое-кто из дворни осмеливался обучать грамоте самого орла. Он ответил на это расправой и погромом. Вскоре от недавнего «золотого века» не осталось и следа. Основная идея сказки выражена в словах: «орлы для просвещения вредны» (16, кн. 1, 55, 73, 79).

Сказки «Медведь на воеводстве» и «Орел-меценат», метившие в высшие административные сферы, при жизни писателя не были допущены цензурой к опубликованию, но они распространялись в русских и зарубежных нелегальных изданиях и сыграли свою революционную роль.

С едким сарказмом обрушивался Щедрин на представителей массового хищничества — дворянство и буржуазию, действовавших под покровительством правящей политической верхушки и в союзе с нею. Они выступают в сказках то в обычном социаль-

ном облике помещика («Дикий помещик»), генерала («Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил»), купца («Верный Трезор»), кулака («Соседи»), то — и это чаще — в образах волков, лисиц, щук, ястребов и т. д.

Салтыков, как отмечал В. И. Ленин, учил русское общество «различать под приглаженной и напомаженной внешностью образованности крепостника-помещика его хищные интересы. . .».[13] Это умение сатирика обнажать «хищные интересы» крепостников и возбуждать к ним народную ненависть ярко проявилось уже в первых щедринских сказках — «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» и «Дикий помещик». Приемами остроумной сказочной фантастики Щедрин показывает, что источником не только материального благополучия, но и так называемой дворянской культуры является труд мужика. Генералы-паразиты, привыкшие жить чужим трудом, очутившись на необитаемом острове без прислуги, обнаружили повадки голодных диких зверей, готовых пожрать друг друга. Только появление мужика спасло их от окончательного озверения и вернуло им обычный «генеральский» облик.

Что же было бы, если бы не нашелся мужик? Это досказано в повествовании о диком помещике, изгнавшем из своего имения всех мужиков. Он одичал, с головы до ног оброс волосами, «ходил же все больше на четвереньках», «утратил даже способность произносить членораздельные звуки» (16, кн. 1, 28—29).

Наряду с сатирическим обличением привилегированных классов и сословий Салтыков-Щедрин затрагивает в сказке о двух генералах и вторую основную тему произведений сказочного цикла — положение народа в эксплуататорском обществе. С горькой иронией изобразил сатирик рабское поведение мужика. Среди обилия плодов, дичи и рыбы никчемные генералы погибали на острове от голода, так как могли овладеть куропаткой только в изжаренном виде. Беспомощно блуждая, они наконец набрели на спящего «лежебоку» и заставили его работать. Это был громаднейший мужичина, мастер на все руки. Он и яблок достал с дерева, и картофеля в земле добыл, и силок для ловли рябчиков из собственных волос изготовил, и огонь извлек, и разной провизии напек, чтобы накормить прожорливых тунеядцев, и пуха лебяжьего набрал, чтобы им мягко спалось. Да, это сильный мужичина! Перед силой его не устояли бы генералы. А между тем он безропотно подчинился своим поработителям. Дал им по десятку яблок, а себе взял «одно, кислое». Сам же веревку свил, чтобы генералы держали его ночью на привязи. Да еще благодарен был «генералам за то, что они мужицким его трудом не гнушалися» (16, кн. 1, 13). Трудно себе представить более рельефное изображение силы и слабости русского крестьянства в эпоху самодержавия.

---

[13] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 16, с. 43.

Кричащее противоречие между огромной потенциальной силой и классовой пассивностью крестьянства представлено на страницах многих других щедринских сказок. С горечью и глубоким состраданием воспроизводил писатель картины нищеты, забитости, долготерпения, массового разорения крестьянства, изнывавшего под тройным ярмом — чиновников, помещиков и капиталистов.

Никогда не утихавшая боль писателя-демократа за русского мужика, вся горечь его раздумий о судьбах своего народа, родной страны сконцентрировались в тесных границах сказки «Коняга» и высказались в волнующих образах и исполненных высокой поэтичности картинах. Сказка рисует, с одной стороны, трагедию жизни русского крестьянства — этой громадной, но порабощенной силы, а с другой — скорбные переживания автора, связанные с безуспешными поисками ответа на важнейший вопрос: «Кто освободит эту силу из плена? Кто вызовет ее на свет?».

В сказке о Коняге выражено стремление писателя поднять сознание народных масс до уровня их исторического призвания, вооружить их мужеством, разбудить их огромные дремлющие силы для коллективной самозащиты и активной освободительной борьбы. Салтыков-Щедрин верил в победу народа, хотя ему как крестьянскому демократу-социалисту не вполне были ясны конкретные пути к этой победе. До понимания исторической роли пролетариата он не дошел, закончил свою литературную деятельность в преддверии пролетарского этапа освободительной борьбы.

Значительная часть щедринских сказок посвящена разоблачению поведения и психологии интеллигенции, запуганной правительственными преследованиями и поддавшейся в годы политической реакции настроениям постыдной паники. Представители этой категории людей нашли в зеркале щедринских сказок сатирическое отражение в образах премудрого пискаря, вяленой воблы, самоотверженного зайца, здравомысленного зайца, российского либерала.

Изображением жалкой участи обезумевшего от страха героя сказки «Премудрый пискарь», пожизненно замуровавшего себя в темную нору, сатирик выставил на публичный позор интеллигента-обывателя, высказал презрение к тем, кто, покоряясь инстинкту самосохранения, уходил от активной общественной борьбы в узкий мир личных интересов.

С «Премудрым пискарем» по теме сближается одна из самых едких сатир на либерализм — сказка «Либерал». Благородно мыслящий либерал сначала робко выпрашивал у правительства реформ «по возможности», затем — «хоть что-нибудь», а кончил тем, что стал действовать «применительно к подлости». В. И. Ленин неоднократно использовал эту знаменитую щедринскую сказку для характеристики эволюции буржуазного либерализма, легко отступавшего от «идеала» к «подлости», т. е. к примирению с реакционной политикой.

Щедрин всегда с ненавистью относился к трусливым, продажным либералам, ко всем тем людям, которые лицемерно маскировали свои жалкие общественные претензии громкими словами. Он не испытывал к ним другого чувства, кроме открытого презрения. Более сложным было отношение сатирика к тем честным, но заблуждающимся наивным мечтателям, представителем которых является заглавный герой знаменитой сказки «Карась-идеалист». Как искренний и самоотверженный поборник социального равенства, карась-идеалист выступает выразителем социалистических идеалов самого Щедрина и вообще передовой части русской интеллигенции. Но наивная вера карася в возможность достижения социальной гармонии путем одного морального перевоспитания хищников обрекает на неминуемый провал все его высокие мечтания. Горячий проповедник чаемого будущего жестоко поплатился за свои иллюзии: он был проглочен щукой.

Беспощадным обнажением непримиримости классовых интересов, изобличением пагубности либерального соглашательства с реакцией, высмеиванием наивной веры простаков в пробуждение великодушия хищников — всем этим щедринские сказки объективно подводили читателя к осознанию необходимости и неизбежности социальной революции.

Богатое идейное содержание щедринских сказок выражено в общедоступной и яркой художественной форме. «Сказка, — говорил Н. В. Гоголь, — может быть созданием высоким, когда служит аллегорическою одеждою, облекающею высокую духовную истину, когда обнаруживает ощутительно и видимо даже простолюдину дело, доступное только мудрецу».[14] Таковы именно щедринские сказки. Они написаны настоящим народным языком — простым, сжатым и выразительным.

Слова и образы для своих чудесных сказок сатирик подслушал в народных сказках и легендах, в пословицах и поговорках, в живописном говоре толпы, во всей поэтической стихии живого народного языка.

И все же, несмотря на обилие фольклорных элементов, щедринская сказка, взятая в целом, непохожа на народные сказки, она ни в композиции, ни в сюжете не повторяет традиционных фольклорных схем. Сатирик не подражал фольклорным образцам, а свободно творил на основе их и в духе их, творчески раскрывал и развивал их глубокий смысл, брал их у народа, чтобы вернуть народу же идейно и художественно обогащенными. Поэтому даже в тех случаях, когда темы или отдельные образы щедринских сказок находят себе соответствие в ранее известных фольклорных сюжетах, они всегда отличаются оригинальностью истолкования традиционных мотивов, новизной идейного содержания и высоким художественным совершенством. Здесь, как и в сказках Пушкина и Андерсена, ярко проявляется

---

[14] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. 8. [М.—Л.], 1952, с. 483.

обогащающее воздействие художника на жанры народной поэтической словесности.

Опираясь на фольклорно-сказочную и литературно-басенную традицию, Щедрин дал непревзойденные образцы лаконизма в художественном истолковании сложных общественных явлений. В этом отношении особенно примечательны те сказки, в которых действуют представители зоологического мира.

Образы животного царства были издавна присущи басне и сатирической сказке о животных, являвшейся, как правило, творчеством социальных низов. Под видом повествования о животных народ обретал некоторую свободу для нападения на своих притеснителей и возможность говорить в доходчивой, забавной, остроумной манере о серьезных вещах. Эта любимая народом форма художественного повествования нашла в щедринских сказках широкое применение. Мастерским воплощением обличаемых социальных типов в образах зверей Щедрин достигал яркого сатирического эффекта. Уже самим фактом уподобления представителей господствующих классов и правящей касты самодержавия хищным зверям сатирик заявлял о своем глубочайшем презрении к ним.

Смысл иносказаний Щедрина без особого труда постигается как из самих образных картин, соответствующих поэтическому строю народных сказок, так и благодаря тому что сатирик нередко сопровождает свои аллегории прямыми намеками на их скрытое значение, переключает повествование из плана фантастического в реалистический, из сферы зоологической в человеческую.

«Ворона — птица плодущая и на все согласная. Главным же образом, тем она хороша, что сословие „мужиков“ представлять мастерица» («Орел-меценат») (16, кн. 1, 73).

Топтыгин чижика съел. «Все равно, как если б кто бедного крохотного гимназистика педагогическими мерами до самоубийства довел...» («Медведь на воеводстве») (16, кн. 1, 53). Из одного этого намека думающему читателю становилось ясно, что речь идет об административных полицейских гонениях на передовую учащуюся молодежь.

Сатирик был изобретателен и остроумен в выборе образов зверей и в распределении между ними тех ролей, которые они должны были разыгрывать в маленьких социальных комедиях и трагедиях.

В «зверинце», представленном в щедринских сказках, зайцы изучают «статистические таблицы, при министерстве внутренних дел издаваемые», и пишут корреспонденции в газеты; медведи ездят в командировки, получают прогонные деньги и стремятся попасть на «скрижали истории»; птицы разговаривают о капиталисте-железнодорожнике Губошлепове; рыбы толкуют о конституции и даже ведут диспуты о социализме. Но в том-то и состоит поэтическая прелесть и неотразимая художественная убедитель-

ность щедринских сказок, что, как бы ни «очеловечивал» сатирик свои зоологические картины, какие бы сложные социальные роли ни поручал он своим «хвостатым» героям, последние всегда сохраняют за собой основные свои натуральные свойства.

6

Салтыков-Щедрин принадлежит к числу тех великих писателей, творчество которых отличается высокой идейностью, народностью, реализмом, художественным совершенством. Наряду с другими классиками русской литературы он превосходно владел мастерством изображения быта и психологии людей, социальных и нравственных явлений общественной жизни. Но он, как и каждый из его выдающихся литературных современников — Некрасов, Тургенев, Гончаров, Достоевский, Толстой, — был по-своему оригинален, социально-политическая сатира стала его призванием, и в эту область он внес свой неповторимый вклад.

Произведения Салтыкова-Щедрина, как бы они ни были разнообразны в проблемно-тематическом и жанровом отношениях, составляют единый художественный мир, отмеченный печатью яркой творческой индивидуальности писателя. Своеобразие Щедрина-художника наиболее наглядно проявляется прежде всего в таких особенностях его сатирической поэтики, как искусство применения юмора, гиперболы, гротеска, фантастики, иносказания для реалистического воспроизведения действительности и ее оценки с прогрессивных общественных позиций.

Смех — основное оружие сатиры. «Это оружие очень сильное, — говорил Щедрин, — ибо ничто так не обескураживает порока, как сознание, что он угадан и что по поводу его уже раздался смех» (13, 509). Этим оружием боролись с социальными и нравственными пороками общества Фонвизин в «Недоросле», Крылов в баснях, Грибоедов в «Горе от ума», Гоголь в «Мертвых душах» и «Ревизоре». Щедрин развивал их традицию. По его собственному признанию, юмор всегда составлял его главную силу.

Щедрин — самый яркий продолжатель гоголевской традиции сатирического смеха. Гоголь и Щедрин обладали неистощимым остроумием в изобличении общественных пороков. И вместе с тем есть большая разница в идейных мотивах и формах художественного проявления юмора у этих двух крупнейших русских сатириков.

Белинский, характеризуя юмор Гоголя как юмор «спокойный, спокойный в самом своем негодовании, добродушный в самом своем лукавстве», в то же время говорил, что бывает еще другой юмор, «грозный и открытый», «желчный, ядовитый, беспощадный».[15] Таков именно юмор Щедрина.

[15] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953, с. 299.

Отмечая в горьком и резком смехе Щедрина «нечто свифтовское», Тургенев писал: «Я видел, как слушатели корчились от смеха при чтении некоторых очерков Салтыкова. Было что-то почти страшное в этом смехе, потому что публика, смеясь, в то же время чувствовала, как бич хлещет ее самое».[16] По определению М. Горького, смех Щедрина — «это не смех Гоголя, а нечто гораздо более оглушительно-правдивое, более глубокое и могучее».[17] Если к гоголевскому юмору приложима формула «смех сквозь слезы», то более соответствующей щедринскому юмору будет формула «смех сквозь презрение и негодование».

В характере щедринского юмора сказались, конечно, и свойства личной биографии и дарования писателя, но прежде всего — новые общественные условия и новые идеи, верным представителем которых он был. За годы, разделяющие сатирическую деятельность Гоголя и Щедрина, совершился крупный шаг в общественной жизни России и в развитии русской освободительной мысли. Смех Щедрина, почерпавший свою силу в росте демократического движения и в идеалах демократии и социализма, глубже проникал в источник социального зла, нежели смех Гоголя. Разумеется, речь идет не о художественном превосходстве Щедрина над Гоголем, а о том, что по сравнению со своим великим предшественником Щедрин как сатирик ушел дальше, движимый временем и идеями. Что же касается собственно гоголевской творческой силы, то Щедрин признавал за нею значение высшего образца.

Если Гоголь видел в сатирическом смехе средство нравственного исправления людей, то Щедрин, не чуждаясь этих намерений, считал главным назначением смеха возбуждение чувства негодования и активного протеста против социального неравенства и политического деспотизма. Щедринский смех отличался от гоголевского прежде всего своим, так сказать, политическим прицелом. Сатирический смех в щедринской концепции призван быть не целителем, а могильщиком устаревшего социального организма, призван накладывать последнее позорное клеймо на те явления, которые закончили свой цикл развития и признаны на суде истории несостоятельными.

В смехе Щедрина, преимущественно грозном и негодующем, не исключены и другие эмоциональные тона и оттенки, обусловленные разнообразием идейных замыслов, объектов изображения и сменяющихся душевных настроений сатирика. «Сказки», где представлены картины жизни всех социальных слоев общества, могут служить как бы хрестоматией образцов щедринского юмора во всем богатстве его художественного проявления. Здесь и презрительный сарказм, клеймящий царей и царских вельмож («Медведь на воеводстве», «Орел-меценат»), и веселое издевательство

---

[16] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Соч., т. 14, с. 253.
[17] *Горький М.* История русской литературы. М., 1939, с. 270.

над дворянами-паразитами («Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Дикий помещик»), и пренебрежительная насмешка над позорным малодушием либеральной интеллигенции («Премудрый пискарь», «Либерал»), и смешанный с грустью смех над доверчивым простаком, который наивно полагает, что можно смирить хищника призывом к добродетели («Карась-идеалист»).

Салтыков-Щедрин был великим мастером иронии — тонкой, скрытой насмешки, облеченной в форму похвалы, лести, притворной солидарности с противником. В этой ядовитейшей разновидности юмора Щедрина превосходил в русской литературе только один Гоголь. В «Сказках» щедринская ирония блещет всеми красками. Сатирик то восхищается преумным здравомысленным зайцем, который «так здраво рассуждал, что и ослу в пору», то вдруг вместе с генералами возмущается поведением тунеядца-мужика, который спал «и самым нахальным образом уклонялся от работы», то будто бы соглашается с необходимостью приезда медведя-усмирителя в лесную трущобу, потому что «такая в ту пору вольница между лесными мужиками шла, что всякий по-своему норовил. Звери — рыскали, птицы — летали, насекомые — ползали, а в ногу никто маршировать не хотел».

Издевательски высмеивая носителей социального зла, сатирик возбуждал к ним в обществе чувство активной ненависти, воодушевлял народную массу на борьбу с ними, поднимал ее настроение и веру в свои силы, учил ее пониманию своей роли в жизни. По верному определению А. В. Луначарского, Щедрин — «мастер такого смеха, смеясь которым, человек становится мудрым».[18]

Для произведений Салтыкова-Щедрина характерно широкое применение приемов гиперболы, гротеска, фантастики, посредством которых писатель резко обнажал сущность отрицаемых явлений общественной жизни и казнил их оружием смеха. Разоблачая те или иные черты социальных типов, сатирик очень часто находил для них какой-либо эквивалент в мире, стоящем за пределами человеческой природы, создавал поэтические аллегории, в которых место людей занимали куклы и звери, выполнявшие роль сатирической пародии. Такая фантастика нашла свое блистательное применение в сказках, где вся табель о рангах остроумно замещена разными представителями фауны. Фантастическая костюмировка в одно и то же время и ярко оттеняет отрицательные черты типов, и выставляет их в смешном виде. Человек, действия которого приравнены к действиям низшего организма или примитивного механизма, вызывает смех.

Гипербола, гротеск, фантастика, являвшиеся эффективными приемами изображения и осмеяния социального зла, попутно выполняли также свою роль и в сложной системе художественных средств, применявшихся сатириком в борьбе с цензурой.

---

[18] *Луначарский А. В.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М., 1963, с. 285.

Передовая русская литература жестоко преследовалась самодержавием. В борьбе с цензурными гонениями писатели прибегали к обманным средствам. «С одной стороны, — говорит Щедрин, — появились аллегории, с другой — искусство понимать эти аллегории, искусство читать между строками. Создалась особенная рабская манера писать, которая может быть названа Езоповскою, — манера, обнаруживавшая замечательную изворотливость в изобретении оговорок, недомолвок, иносказаний и прочих обманных средств» (15, кн. 2, 185—186).

Салтыков-Щедрин, до конца дней своих остававшийся на боевом посту политического сатирика, довел эзоповскую манеру до высшего совершенства и стал самым ярким ее представителем в русской литературе. Действуя под гнетом цензуры, вынужденный постоянно преодолевать трудные барьеры, сатирик не отступал от своих демократических убеждений, а боролся с препятствиями художественными средствами. Он выработал целую систему иносказательных приемов, наименований, выражений, образов, эпитетов, метафор, которые позволяли ему одерживать идейную победу над врагом. Так, например, в эзоповском языке Щедрина *порядок вещей* обозначает произвол самодержавия, *сердцевед* — шпиона, *фюить* — внезапную административную ссылку в отдаленные места. Продажных литераторов-приспособленцев сатирик именовал *пенкоснимателями*, а их газетам присвоил названия: «Пенкоснимательница», «Чего изволите?», «Помои», «Нюхайте на здоровье».

Русскую действительность своего времени Щедрин нередко изображал в форме повествования о прошлом (яркий образец — «История одного города») или о зарубежных странах. В «Сказках» эти иносказательные приемы нашли широкое применение, видоизменяясь соответственно жанру. Иногда сказка начинается указанием, что речь будет идти о старом времени, хотя весь смысл дальнейшего повествования относится к современности. Например: «Нынче этого нет, а было такое время...» («Праздный разговор»); «В старые годы, при царе Горохе это было...» («Дурак»). Для умышленного отнесения изображаемых событий к неопределенным странам и временам сатирик удачно использовал традиционные зачины народных сказок: «...В некотором царстве, в некотором государстве жил-был помещик...» («Дикий помещик»); «В некоторой стране жил-был либерал...» («Либерал»).

Иносказания в сатире Щедрина предназначены не только для обмана цензуры. Они являются эффективным средством сатирического изображения жизни, позволяющим подойти к предмету с неожиданной стороны и остроумно осветить его. Для сатиры это особенно важно, она тем успешнее достигает своей цели, чем неожиданнее ее нападение на противника и чем остроумнее очерчены его комические черты.

Образ медведя Топтыгина, обозначающий губернатора, избран, конечно, не без цензурных соображений, вместе с тем най-

денный псевдоним имел все достоинства меткой, остроумной художественной метафоры, которая усиливала сатирическое нападение на правящую касту самодержавия. Этот пример может служить яркой иллюстрацией к признанию сатирика, что иногда благодаря обязательности эзоповской манеры ему удавалось отыскивать такие черты и краски, которые более врезаются в память читателя. Салтыков-Щедрин сумел подчинить приемы письма, навязанные ему цензурными обстоятельствами, требованиям художественной изобразительности. Конечно, царская цензура распознавала замаскированные замыслы сатирика, но нередко не имела возможности предъявить ему формальное обвинение.

Эзоповский язык, помогая Щедрину ускользать от когтей царских цензоров и позволяя порой представлять явления жизни в живописном и остроумном виде, имел вместе с тем и свою отрицательную сторону. Он не всегда был понятен широкому кругу читателей. Поэтому сатирик, совершенствуя свою иносказательную манеру, все больше стремился сблизить ее с традициями народнопоэтического творчества. В своих сказках он достиг такой формы, которая оказывалась наименее уловимой для цензуры и в то же время отличалась высоким художественным совершенством и доступностью. Это была победа гения, обладавшего даром неистощимой изобретательности в области искусства слова.

7

Огромное художественное дарование Салтыкова-Щедрина, его непревзойденное сатирическое мастерство по достоинству оценены крупнейшими русскими писателями. Салтыков, по определению И. С. Тургенева, отмежевал себе в нашей словесности целую область, в которой был «неоспоримым мастером и первым человеком».[19] Л. Н. Толстой находил у Щедрина «все, что нужно», чтобы завоевать признание народа: «сжатый, сильный, настоящий язык», характерность, веселый смех, «знание истинных интересов жизни народа».[20] М. Горький говорил о Щедрине: «Это огромный писатель, гораздо более поучительный и ценный, чем о нем говорят. Широта его творческого размаха удивительна».[21]

По силе своего дарования и по значению своего творчества Салтыков-Щедрин является сатириком общечеловеческого значения. Он по праву стоит в ряду таких всемирно известных сатириков, как Ювенал, Рабле, Сервантес, Свифт, Диккенс.

«Я люблю Россию до боли сердечной, — писал Салтыков-Щедрин, — и даже не могу помыслить себя где-либо, кроме России» (13, 334). Страстное служение писателя-патриота, демократа и

[19] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 10. Л., 1965, с. 91.
[20] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., т. 63. М., 1934, с. 308.
[21] *Горький М.* История русской литературы, с. 270.

социалиста интересам народа, борьбе за социальную справедливость, за счастливое будущее своего отечества определяет непреходящее значение его творчества.

Литературная деятельность Салтыкова-Щедрина оказывала огромное благотворное воздействие на общественную жизнь России. И в свое и в последующее время щедринская сатира служила грозным идейным оружием в руках революционеров.

Салтыков-Щедрин был одним из наиболее ценимых К. Марксом и Ф. Энгельсом русских писателей. Острое слово Щедрина активно помогало русским марксистам в годы подготовки социалистической революции. Его идеи и образы были многократно использованы и блестяще истолкованы в работах В. И. Ленина, обращавшегося к произведениям сатирика чаще, чем к произведениям какого-либо другого писателя.

Для наших дней сохраняет всю силу совет В. И. Ленина «вспоминать, цитировать и растолковывать» Щедрина.[22] Произведения сатирика и сегодня остаются незаменимым источником познания и ценнейшим средством воспитания человека.

В картинах и образах, созданных великим художником-мыслителем, правдиво и ярко запечатлена целая эпоха жизни нашего народа. М. Горький писал о Щедрине: «Значение его сатиры огромно, как по правдивости ее, так и по тому чувству почти пророческого предвидения тех путей, по коим должно было идти и шло русское общество <...> Предвидение это объясняется тем, что Салтыков прекрасно знал психику представителей культурного общества его времени, психика эта слагалась на его глазах. Он же был умен, честен, суров и никогда не замалчивал правды, как бы она ни была прискорбна <...> невозможно понять историю России во второй половине XIX в. без помощи Щедрина...».[23]

Щедринское творчество имеет для нас, помимо исторического, и современное, живое значение. Исчезли уродливые социальные формы жизни и человеческие типы, против которых ополчалась воинствующая сатира Щедрина. Вырваны корни, питавшие произвол, хищничество, эгоизм, предательство, двоедушие, ложь, трусость, легкомыслие и прочие социальные и нравственные пороки, которые беспощадно обличал сатирик. Но и в нашем обществе, свободном от мерзостей прошлого, еще встречаются люди, зараженные пороками старого времени. Поэтому сатира Щедрина продолжает служить делу нравственного воспитания народа, помогает распознавать и искоренять пережитки в сознании и психологии людей советского общества.

Социальное зло, которое с великим искусством изобличал Салтыков-Щедрин, живет и теперь в тех или иных формах за рубежами нашей родины. Поэтому сатира Салтыкова сохраняет свою боевую силу в нашей идеологической борьбе с современным буржуазным варварством.

---

[22] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 48, с. 89.

[23] *Горький М.* История русской литературы, с. 273—274.

Велико и собственно литературно-эстетическое значение творчества Салтыкова-Щедрина. Его традиции оказали плодотворное воздействие на многих писателей, критиков и журналистов, в частности на зачинателей социалистического реализма — М. Горького, В. Маяковского, Демьяна Бедного. Советские писатели, прибегая к сатире, неизменно находят для себя поддержку и творческое вдохновение в щедринских образцах.

Самоотверженное служение интересам народа, непримиримое отношение ко всем формам угнетения человека человеком, неустанная борьба за лучшие общественные идеалы, страстное стремление содействовать искусством слова решению самых жгучих вопросов жизни — все эти моральные черты великого писателя-гуманиста, претворенные в его ярких и оригинальных произведениях, поучительны для каждого, кто желает быть полезным обществу, и характеризуют Салтыкова-Щедрина как одного из самых сильных наших соратников в борьбе за социальную справедливость, в строительстве новой культуры и воспитании человека социалистического общества.

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ

1

Творчество Федора Михайловича Достоевского (1821—1881),[1] как и младшего современника его Льва Толстого, — одна из вершин истории не только русской, но и всей мировой литературы. Каждый из этих писателей необъятно раздвинул границы изображения действительности в искусстве слова, обогатил самые его возможности. Под пером Толстого и Достоевского литература, в особенности роман, обрели новые масштабы. Если в конце XVIII в. даже такие выдающиеся умы, как Гете и Шиллер, еще были склонны считать романиста лишь «наполовину» братом гомеровского певца,[2] то о Толстом и Достоевском можно сказать, что они подвели итоги тому историческому перевороту в развитии литературных жанров, который начался в России и за рубежом с начала XIX в. В лице двух национальных гениев повествователь и романист по художественной мощи, глубине и широте воспроизведения жизни сравнялись с Гомером и Шекспиром. Это имело определяющее значение для дальнейших исторических судеб литературы также и в нашем XX веке.

Достоевский рано почувствовал под влиянием еще утопической социалистической мысли своего времени, с которой он познакомился в молодые годы, что современная ему культура стоит на пороге великого исторического перелома, равного по значению крушению античной цивилизации, а может быть, и превосходящего его. Зачатки этой идеи, ставшей во многом определяющей для творчества великого русского писателя, можно уловить в тревожных размышлениях о грядущих судьбах Западной Европы. Они получили отражение в показаниях Достоевского на процессе петрашевцев, по делу которых он был осужден в 1849 г. Но особенно отчетливо мысль об историческом рубеже, перед которым

[1] Биографию Достоевского см.: *Гроссман Л. П.* Достоевский. Изд. 2-е. М., 1965.

[2] *Шиллер Ф.* Собр. соч., т. 6. М., 1959, с. 435.

стоит старая цивилизация, возникла перед Достоевским в 60-х гг., после его возвращения из Сибири.

Сознание необходимости коренного перелома в социальных и нравственных судьбах человечества, ощущение исчерпанности его прежних исторических путей, насущности утверждения новых социальных и нравственных норм, которые сдвинули бы человеческое общество с мертвой точки, по-разному испытывают и выражают герои романов Достоевского: Раскольников в «Преступлении и наказании»; Мышкин, Ипполит Терентьев, Лебедев в «Идиоте»; Кириллов и Шатов в «Бесах»; Версилов и Аркадий Долгорукий в «Подростке»; старец Зосима, Дмитрий, Иван и Алексей Карамазовы в последнем романе писателя.

В своих романах и повестях Достоевский разработал особый тип философского, психологически углубленного реализма, основанного на обостренном внимании к наиболее сложным и противоречивым формам бытия и общественного сознания его эпохи, на умении достоверно раскрыть в них отражение ее основных, глубинных противоречий. Подвергая беспощадному анализу болезни ума и совести индивидуалистически настроенного интеллигента, преступника, самоубийцы, Достоевский гениально умел проследить в любых самых сложных и «фантастических» (по его определению) фактах душевной жизни отражение общих процессов исторической жизни человечества, обусловленных развитием буржуазного общества в России и Западной Европе.

При этом очень рано Достоевский верно понял, что восстание против старой буржуазной морали посредством простого выворачивания ее привычных ценностей наизнанку никогда не вело и не может привести ни к чему хорошему. Призывы «убей!», «укради!», «всё дозволено» могут быть субъективно, в устах тех, кто их проповедует, направлены против лицемерия буржуазного общества, превращающего человека в ничтожную «вошь». Но объективно все эти и другие подобные лозунги представляют собой апологию зла, т. е. еще более злобную и агрессивную форму той же буржуазности, глубоко враждебной трудящемуся человеку. Поэтому один из величайших поэтов человеческой личности в мировом искусстве — Достоевский стал не менее страстным обличителем своеволия буржуазной личности, любых — пусть самых утонченных — форм индивидуализма и анархизма. Великий русский писатель верно почувствовал, что для честного и мыслящего человека нет и не может быть иной исторической программы действий, кроме пути воссоединения с широкими массами, с народом, хотя в условиях своей эпохи Достоевский и не мог предугадать те реальные пути, которые могли и могут на деле привести к их единению.

Достоевский жил в переходную эпоху, которой, по словам Маркса, несмотря на блестящие успехи промышленности и культуры, были свойственны признаки «упадка, далеко превосходящего все известные в истории ужасы последних времен Римской

империи».[3] Нужен был талант, равный Шекспиру, чтобы ощутить и адекватно выразить на языке искусства эти черты новой. буржуазной эры. Особые свойства дарования Достоевского, его отмеченные еще Белинским чуткость к трагическим сторонам жизни и отзывчивость к человеческому страданию сделали русского писателя Шекспиром своего времени. В созданном им жанре романа-трагедии Достоевский воплотил для будущего с потрясающей силой многие трагические черты русской и западноевропейской жизни не только своей эпохи, но и последующих десятилетий.

Как свидетельствуют романы и повести Достоевского, его внимание как человека и художника с первых шагов литературной деятельности и вплоть до конца жизни было обращено к центральным вопросам общественной жизни его эпохи. Достоевский называл себя художником, одержимым «тоской по текущему» (13, 455),[4] его романы были неизменно обращены к современности. И вместе с тем — «текущая» действительность рассматривалась Достоевским как критическая, переломная эпоха в жизни России и Европы, эпоха, подводящая итоги одной и служащая прологом другой, новой эпохи общественно-исторического и культурного развития.

Достоевский не стоял на той точке зрения, модной в наше время среди философов общественной реакции и регресса, что история человечества не имеет единого общего направления, что она состоит из ряда повторяющихся, неизменных в своей основе явлений. Великий русский романист был горячо убежден, что основной смысл его эпохи состоит в перерождении «человеческого общества в совершеннейшее» (XII, 201), т. е. в поисках путей и форм осуществления таких реальных, земных форм человеческого общежития, которые были бы основаны на справедливости и братстве. В этом отношении общественный идеал Достоевского, как верно понял осудивший его за это К. Н. Леонтьев, до конца жизни писателя совпадал с общим идеалом социалистов и революционеров его и нашей эпохи, а не с воззрениями представителей тогдашней и современной реакции.

Достоевский не создал ни одного произведения на историческую тему, хотя, как мы знаем, он несколько раз задумывал такие произведения. Все его писательское внимание было отдано «текущей» действительности, ибо именно здесь, с точки зрения Достоевского, бился главный нерв человеческой истории, подво-

---

[3] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 12, с. 3.

[4] Сочинения Достоевского цитируются по изданиям: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 1—17. Л., 1972—1976 (том и страница обозначаются в тексте арабскими цифрами); *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. художественных произведений. Т. IX—XIII. М.—Л., 1927—1930 (том обозначается римской цифрой); *Достоевский Ф. М.* Письма. Т. I—IV. М.—Л., 1928—1959 (обозначается: П. с указанием тома и страницы).

дились итоги всему прошлому и определялись пути будущей жизни человечества.

Большой город, классическими романистами которого на Западе в XIX в. явились Бальзак и Диккенс, а в России — Достоевский, был для литературы не только новой темой в ряду других. Как гениально почувствовал каждый из названных великих романистов, новый уклад городской жизни, который возник в XIX в., оказал влияние на самые основы поэтической образности. Весь характер общественных отношений, темп и ритм человеческой жизни изменился под влиянием тех социально-экономических причин, которые Маркс и Энгельс охарактеризовали в «Манифесте Коммунистической партии». Не только в литературе, но и в самой действительности возникли новые измерения общественного бытия и человеческого сознания.

«Человек на поверхности земной не имеет права отвертываться и игнорировать то, что происходит на земле, и есть высшие *нравственные* причины на то», — писал Достоевский, защищая свой суровый реализм (П., II, 274). И Достоевский стал новым Данте, не побоявшимся спуститься в самые глубокие и мрачные круги ада душп человека буржуазной эпохи и взявшего на себя изучение его нравственных язв. Чем более «фантастичен» и бесчеловечен окружающий человека мир, тем горячее, по убеждению Достоевского, в нем тоска человека по идеалу и тем более велик долг художника «найти в человеке человека», показать без всяких искусственных прикрас, «при полном реализме», не только господствующие в мире уродства и «хаос», но и скрытый в «душе человеческой» порыв к идеалу, стремление к «восстановлению погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков» (XIII, 526).

Мир, изображаемый Достоевским, — это мир, где, по замечанию Ленина, относящемуся к пореформенной эпохе русской жизни, в различных слоях населения с особой силой проявился бурный подъем чувства личности.[5] В том царстве «мертвых душ», которое изображал Гоголь, отдельный человек был подавлен и обезличен, превращен существующим помещичьим и чиновничьим строем в простое колесико бюрократической машины, подобно Поприщину или Акакию Акакиевичу. Достоевский же еще в «Бедных людях» и других первых своих произведениях, как понял Добролюбов, изобразил пробуждение человеческой личности даже у самого обезличенного и обкраденного жизнью человека-«ветошки».[6] В романах и повестях Достоевского нет ни одного вполне пассивного и обезличенного человека, в котором так или иначе — пусть в изломанном и исковерканном виде — не проявилось бы «выламывающееся» из традиционных, сословных форм поведения и мышления личное начало. В сложный

[5] См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 1, с. 433.

[6] Об образе-символе «человека-ветошки» у Достоевского см. далее.

процесс неуспокоенности, движения и нравственных исканий у Достоевского втянуты чиновники Девушкин и Голядкин, студент Раскольников и маляр Миколка, «праведник» — князь Мышкин, «камелия» Настасья Филипповна и купеческий сын Рогожин, скептик Иван Карамазов, его брат — «ранний человеколюбец» Алеша и подросток-«нигилист» Коля Красоткин.

Художественный мир Достоевского, так же как и его творец, — «весь борьба». Это мир мысли и напряженных исканий. Те же социальные обстоятельства, которые в эпоху буржуазной цивилизации разъединяют людей и порождают зло в их душах, активизируют, согласно диагнозу писателя, их сознание, толкают его героев на путь сопротивления, рождают у них стремление всесторонне осмыслить не только противоречия современной им эпохи, но и итоги и перспективы всей истории человечества, пробуждают их разум и совесть.

У Шекспира несходные персонажи — короли и шуты — каждый на своем особом языке, в соответствии с уровнем своих понятий то возвышенно, то низменно выражают общее для людей той эпохи убеждение, что мир трагически «вывихнут» и нуждается в изменении. Так и у Достоевского внутренне активны, ощущают по-разному свое собственное «неблагообразие» и «неблагообразие» окружающего общества Мармеладов и Раскольников, Мышкин и Лебедев, Федор Павлович и Иван Карамазовы. Все эти герои — хотя и в разной степени — одарены совестью и сознанием, каждый по-своему умен и наблюдателен в меру своего практического и теоретического жизненного опыта и участвует в общем диалоге, затрагивающем и освещающем с разных сторон центральные, «больные» вопросы исторической жизни человечества, его прошлого и будущего.

Отсюда насыщенность романов Достоевского неуспокоенной, пытливой философской мыслью, близкая людям нашего времени и родственная лучшим образцам литературы XX в.

Достоевский сознавал, что повседневная будничная жизнь общества его эпохи рождает не только материальную нищету и бесправие. Она вызывала к жизни также в качестве их необходимого дополнения различного рода фантастические «идеи» и идеологические иллюзии — «идеалы содомские» — в мозгу людей, не менее гнетущие, давящие и кошмарные, чем внешняя сторона их жизни. Внимание Достоевского, художника и мыслителя, к этой сложной, «фантастической» стороне жизни большого города позволило ему соединить в своих повестях и романах скупые и точные картины повседневной, «прозаической», будничной действительности с таким глубоким ощущением ее социального трагизма, с такой философской масштабностью образов и силой проникновения в «глубины души человеческой», какие лишь редко встречаются в мировой литературе.

Но не только тема внутренней противоречивости, «иррациональности» внутреннего мира личности, живущей в обществе,

вся повседневная жизнь которого подчинена неуловимым и безличным, темным законам, враждебным живому человеку, получила в творчестве Достоевского глубочайшее трагическое отражение. В них ярко выразилась и противоположная тенденция общественной жизни XIX и XX вв. — неизмеримо выросшая по сравнению с прошлыми временами роль идей в жизни общества.

В своих повестях и романах Достоевский каждый раз испытывал на прочность не только различные типы людей, но и распространенные в его время или рождавшиеся на его глазах настроения и идеи. При этом, как писатель, бывший в молодости свидетелем крушения системы Гегеля, Достоевский разделяет тот скептицизм по отношению к возможностям довлеющей самой себе «абсолютной идеи», который по-разному проявился у всех выдающихся людей 40—60-х гг. Любые абстрактные идеи Достоевский всегда стремится проверить практикой жизни живого человека и больших человеческих масс. Романы Достоевского и являются, в сущности, каждый раз грандиозной художественной лабораторией, где испытываются на прочность различные социальные и философские идеи прошлого и настоящего и при этом выявляются не только их явные, но и скрытые потенции, их «pro» и «contra».

2

Достоевский начал свой путь романом «Бедные люди» (1846), который был воспринят В. Г. Белинским, а вслед за ним — А. И. Герценом и Н. Г. Чернышевским как произведение программное для всего демократического, гоголевского направления русской литературы. Но уже в этом первом произведении молодого романиста ярко обозначились и те новые для 40-х гг. черты его писательской индивидуальности, которые получили полное развитие позднее.

В письмах 60-х гг., романе «Подросток» (1875) и «Дневнике писателя» 1876—1877 гг. Достоевский несколько раз настойчиво стремился разъяснить читателю свое понимание исторических судеб русской литературы середины XIX в., желая обосновать таким образом свой взгляд на роль современной ему прозы и те художественные задачи, которые он ставил как повествователь и романист. По мысли Достоевского, русская литература после Пушкина и Гоголя, творчество которых он оценивал чрезвычайно высоко, остро нуждалась — и в эстетическом, и в общественно-историческом отношении — в «новом слове». Большинство представителей литературы 50—60-х гг. — Тургенев, Гончаров, Толстой — развивали в своем творчестве лишь одну из линий, намеченных Пушкиным для его учеников и продолжателей. Все они были по преимуществу бытописателями русского «средневысшего» дворянского общества с его исторически сложившимися лучшими сторонами и в своих романах художественно совершенно

запечатлели для будущего тот круг идейно-тематических мотивов, который Пушкин в «Онегине» обозначил как «преданья русского семейства». Между тем, с одной стороны, внешняя стройность, гармоническая «законченность» и «красота форм», свойственные в прошлом жизни лучшего, образованного слоя русского дворянского общества, постепенно отходили в прошлое (см.: 13, 453—455), а с другой — в двери литературы все более настойчиво стучался «русский человек большинства»[7] со всей неустроенностью и сложностью очертаний своего внешнего и внутреннего бытия. Потребность русского общества в «новом слове», которое было бы «уже не *помещичье*» (П., II, 365), остро выразили в своих произведениях, по оценке Достоевского, Н. Успенский, Помяловский, Решетников и другие беллетристы-демократы 60-х гг. Творчество их, однако, Достоевский оценивал лишь как важный симптом, но не как способный удовлетворить его в художественном отношении ответ на эстетические и нравственные вопросы, поставленные эпохой. Сознание необходимости дать в литературе голос русскому человеку «большинства», выразить предельно полно и всесторонне, без всяких прикрас как неупорядоченность и хаос его внешнего существования, так и скрытую за ними сложность его духовных — интеллектуальных и нравственных — переживаний — такова руководящая нить, которая, по мысли самого Достоевского, служила ему ориентиром в работе над его произведениями.

Эта творческая программа была отчетливо сформулирована Достоевским в 60—70-х гг. Но зародыши ее угадываются уже в ранних его произведениях. В «Бедных людях» Достоевский, по верной оценке В. Г. Белинского (сохраненной для нас П. В. Анненковым), создает первый в русской литературе 40-х гг. опыт «социального романа».[8] Вслед за Гоголем и авторами других многочисленных «чиновничьих» повестей 40-х гг. молодой писатель избирает своим героем бедного и некрасивого пожилого чиновника-переписчика Макара Алексеевича Девушкина. Но герои «Шинели» и «Записок сумасшедшего» были так обкрадены и задавлены окружающей общественной жизнью, что могли реализовать свои человеческие возможности один — в фантастическом финале, где бессловесный и робкий Акакий Акакиевич неожиданно становился грозным мстителем, а его мученическая история вырастала до размеров «жития», другой — в монологе сумасшедшего. У Достоевского же тема бедного человека получает иной поворот. Его главные герои — чиновник Девушкин и спасенная им от рук сводни девушка-швея Варвара Алексеевна — ведут двойную жизнь. Униженные и обкраденные в своем внешнем существовании, они обретают бесконечное богатство и полноту жизни в своей переписке, перед читателем которой раскры-

---

[7] Литературное наследство, т. 77. М., 1965, с. 342.
[8] *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1960, с. 282.

ваются неизвестные окружающему миру сокровища их души и сердца. Не случайно Достоевский избирает для своего первого реалистического романа эпистолярную форму, которая в предшествующую эпоху сентиментализма и романтизма получила широкое распространение в литературе, так как давала повествователю и романисту возможность противопоставить поэтическое богатство и сложность внутренней жизни героев внешней, прозаически обыденной коре их существования. Так же как позднее обращение к формам записок, исповеди, различного рода «признаний», обращение к жанру переписки позволило Достоевскому в первом его романе совершить по отношению к Гоголю своего рода «коперниковский» переворот, превратить небольшой роман из истории внешнего общения двух героев в историю глубоко личного, хрупкого общения их душ.

Макар Алексеевич, Варенька, отставленный по ложному обвинению многосемейный чиновник Горшков, студент Покровский и его жалкий пьяница-отец, верная прислуга Вареньки Федора, ставшая в дни ее бедствий ее верным другом, опорой и покровительницей, — всего лишь «парии общества» (пользуясь позднейшим выражением Достоевского — XIII, 526), если смотреть на них глазами помещика Быкова, сводни Анны Федоровны или ростовщика Маркова. Но несмотря на то, что они физически и нравственно унижены, приравнены внешне в глазах общества к той рваной «ветошке», о которую обтирают грязь, налипшую на их сапоги, департаментские чиновники (см.: 1, 79), души каждого из них излучают сияние, которое ярко освещает окружающий мрак. Макар Алексеевич — не только забитый жизнью бедняк, но и поэт, мыслитель, глубокий и чуткий наблюдатель окружающего мира. Во время странствований по городу, которые он описывает в своих письмах, перед его взором возникает широкая панорама Петербурга, его богатства и бедности, великолепия и нищеты. Случайные встречи с нищим мальчиком, шарманщиком, ростовщиком, разговор с департаментским сторожем всякий раз дают толчок непрерывно совершающейся в нем работе ума и сердца. Каждый поворот в судьбе героя пробуждает в нем новые вопросы, выводит наружу накопившиеся в его груди недоумения, вызванные ненормальностью и несправедливостью не только его личного бытия, но и всего склада существующих общественных отношений, основанных на неравенстве людей, их черствости и эгоистическом равнодушии друг к другу.

Таким образом, Макар Алексеевич — и мыслящий наблюдатель окружающего мира со всеми противоречиями последнего, и человек глубокого сердца, отзывчивый к страданиям окружающих и при этом бесконечно деликатный по отношению к каждому другому бедняку. Несмотря на впитанные им под влиянием среды сословные предрассудки, заставляющие его настаивать на том, что он — «чиновник», «дворянин», и именовать слуг «мужичьем», Макар Алексеевич смутно чувствует, что каждый из встречаю-

щихся на его пути бедных людей — особая индивидуальность, целый неповторимый — хотя и малый — мир сложнейших человеческих идей, чувств, привязанностей. И этот сложный мир он ощущает не только в других, но и в себе, а потому готов в любую минуту встать на его защиту от внешних посягательств.

Чувство одинокого старика-чиновника к Вареньке, раскрывающееся в их переписке, глубокая признательность девушки-сироты своему спасителю и покровителю за его робкое чувство — это своеобразный микрокосм, где существует особый язык знаков, понятный только для «заговорщиков» и недоступный окружающим. Полуспущенная или поднятая занавеска в окне Вареньки, поставленный ею на окно горшок с бальзаминчиками и многие другие, казалось бы, незначительные детали жизни героев наполняются для них огромным и емким смыслом. «Малый мир» чувства отодвигает для Макара Алексеевича на время на второй план окружающий, враждебный ему «большой мир». Но последний постоянно дает себя знать, наступая на этот «малый мир», и в конце концов жестоко мстит обоим героям за попытку на время уйти от него, воздвигнуть для себя в любви и взаимном доверии действительность более достойную их, как и всякого жаждущего любви и участия простого человека.

Гоголевский принцип типизации был методом предельно выразительных, рельефных, но вместе с тем устойчивых, неизменных социально-нравственных характеристик. Действующие лица «Ревизора», «Шинели», «Мертвых душ» даны вне внутреннего движения и развития. Каждый из них — типическая разновидность определенного разряда людей: их «чин», ранг, склад психологии обусловлен существующей чиновничье-иерархической системой (или строем крепостнических социальных отношений). И в то же время все эти гоголевские герои лишены подлинно человеческого лица, а потому и индивидуальности, личностного начала в собственном смысле слова (какое свойственно, например, Пискареву в «Невском проспекте» или князю в «Риме»). Поэтому-то движение в гоголевском художественном мире могло быть лишь внешним, механическим движением (приезд и отъезд Хлестакова или Чичикова), при внутренней неподвижности и мертвенности более глубокого, общего социального фона. У Достоевского мы видим иное. Уже героям первого его романа свойственно особое, повышенное чувство личности. Девушкин — не просто бедный чиновник-переписчик, представитель целого разряда титулярных советников, как это было у Гоголя и его первых учеников, но личность, у которой человеческое лицо постоянно пробивается сквозь любую — надетую обществом или избранную им самим — внешнюю маску. И внутренняя жизнь героев, и жизнь общества в целом у Достоевского даны в отличие от Гоголя не под знаком трагического оцепенения, но под знаком огромной напряженности, выливающейся в глубоких противоречиях и катастрофах. Поэтому гоголевскую статику у него сменяет лихорадоч-

ная динамика, полное противоречий диалектическое движение, порождающее «странные», внезапные и неожиданные трансформации, трагические подъемы и срывы, углубляющееся в себя сложное, спиралеобразное развитие отдельного человека, общества, цивилизации в целом. Переход от мира социальной и нравственной статики к миру трагического напряжения и внутренней динамики отчетливо ощутим уже в «Бедных людях».

Нападки противников Белинского и «натуральной» школы не смогли помешать успеху «Бедных людей», которые покорили широкого читателя, сделав имя Достоевского известным мыслящей России. Тем не менее для самого автора, несмотря на успех «Бедных людей» и горячее признание Белинского, следующий период после создания первого его романа оказался трудным и даже трагическим. Достоевский сознает в себе множество «новых идей» (П., I, 78), для воплощения которых и ему самому и всей русской литературе нужно выработать новые формы и средства выражения. Напряженные искания, вызванные потребностью уяснить самому себе и обществу эти «новые идеи», отыскать для их воплощения адекватные формы, ведут молодого Достоевского не только к победам, но и поражениям. Этой сложностью развития Достоевского во многом объясняется постепенно углублявшийся на всем протяжении периода после создания «Бедных людей» и вплоть до смерти критика идейно-эстетический конфликт молодого писателя с Белинским и его кругом.

После «Бедных людей» он сразу же печатает вторую повесть — «Двойник», принятую Белинским вначале также весьма сочувственно, но уже вскоре пробудившую в нем тревогу за дальнейшую судьбу автора. Последовавшие за ними повести «Господин Прохарчин» (1846) и в особенности «Хозяйка» (1847) вызвали разочарование критика.

Обнаружившийся с выходом «Двойника» и углубившийся в следующие годы конфликт между Достоевским и Белинским исследователи долгое время склонны были всецело объяснять идеологическими расхождениями. Такие расхождения действительно имели место — и притом нередко принимали острый характер; но конфликт между писателем и критиком имел и другие, более специфические причины. Он был вызван в значительной мере своеобразием литературно-эстетической программы молодого Достоевского, которая, как обнаружили «Двойник», «Господин Прохарчин» и «Хозяйка», лишь частично совпадала с программой натуральной школы.

Как и другие близкие к Белинскому писатели 40-х гг., Достоевский в «Бедных людях» выступил с горячей защитой человеческого достоинства скромного трудящегося человека и его равного с другими людьми права на счастье. Но уже здесь — хотя более слабо — звучит и другой мотив, не замеченный Белинским и не привлекший его внимания. При всей любви автора к Макару Алексеевичу и Вареньке, они в его изображении — двойственные

натуры, «добро» сложным образом сочетается в них со «злом», чистота чувства и отзывчивость к людям — с повышенной «амбицией», с эгоистической погруженностью каждого в свой — чуждый другому — внутренний мир. Их разрыв подготовляют не только материальные условия, — в известной мере он психологически неизбежен, так как возвышенный порыв героев к братству, к слиянию двух «родственных» душ наталкивается на внутреннюю разобщенность, на невозможность полного взаимного понимания. Эту психологическую сложность взаимоотношений Вареньки и Девушкина в критике 40-х гг. тонко почувствовал В. Н. Майков.

Социально-психологические мотивы эгоистической замкнутости «бедных» людей, их взаимной «непроницаемости» друг для друга, сложного сочетания в одном и том же современном человеке, в том числе самом приниженном, рядовом и заурядном «добра» и «зла» — мотивы, которые в зародыше содержатся уже в «Бедных людях», — получат развитие в следующих повестях молодого Достоевского. Герой «Двойника», господин Голядкин — скромный чиновник, скопивший небольшой капитал и собирающийся жениться на дочери начальника. Брак этот неожиданно расстраивается из-за вмешательства генерала, сватающего невесту Голядкина за своего племянника. Лишившийся внезапно невесты и протекции Голядкин выброшен из «хорошего» общества, оказывается в его глазах, как он мучительно сознает, не более чем грязной «ветошкой», о которую вытирают свои сапоги департаментские чиновники. Однако ужас состоит не только в этом. Сошедший с ума робкий и честный Голядкин при свете потрясенной совести отшатывается от себя, так как обнаруживает в себе психологические зачатки также и тех неприглядных, подлых свойств чиновничьей души, сгустком которых для него становится его фантастический «двойник» — психологический антипод Голядкина. Другой герой-чиновник молодого Достоевского, господин Прохарчин, носит в душе тайну, которую обнаруживает для окружающих лишь его смерть. Нищий обитатель ночлежки, он из страха перед непрочностью своего положения и из своеобразного протеста против давящих и обезличивающих сил окружающего мира копит в своем тюфяке кипы ассигнаций и предается в душе гордым «наполеоновским» мечтаниям.

Характеризуя наследие русских демократов-просветителей 40—60-х гг. XIX в., В. И. Ленин в статье «От какого наследства мы отказываемся» отметил, что вопросом, который стоял в центре внимания главных представителей тогдашней передовой литературы, был вопрос о борьбе с крепостным правом, его проявлениями в политической, социальной и культурной жизни страны. Внимание же Достоевского — и это определило особое, исключительное положение его творчества среди творчества писателей середины XIX в. — уже с первых шагов его деятельности было в первую очередь отдано вопросу о том, каковы потенциальные

силы и возможности, скрытые в груди того «маленького человека», за освобождение которого столь искренно и горячо ратовала передовая литература 40-х гг. Достаточно ли, для того чтобы построить новое, справедливое общество, уничтожить старые, крепостнические порядки и учреждения? Не таится ли опасность для светлого будущего людей не в одних лишь сословно-крепостнических путах, но и в том формально «свободном», по существу же своему буржуазном человеке, который в результате Великой французской революции XVIII в. освободился на Западе от средневековых стеснений и борьба за освобождение которого стала актуальной проблемой в XIX в. также и в России? — вот вопрос, к размышлению над которым жизненный опыт Достоевского подвел его уже в молодые годы.

И на Западе, и в России развитие капитализма несло с собой подъем чувства личности. Но подъем чувства личности при капитализме мог принимать исторически неизбежно самые противоречивые формы. Освобожденная личность могла стать в этих условиях в равной степени и великой созидательной, и отрицательной, разрушительной силой. И именно эту вторую — деструктивную — тенденцию, свойственную буржуазной свободе личности, никто в мировой литературе не выразил с такой трагической глубиной и силой, как Достоевский — художник и мыслитель.

Другие писатели реалистической «натуральной школы» 40-х гг., изображавшие вслед за Гоголем жизнь бедного чиновника (и вообще жизнь рядового бедняка императорской столицы), склонны были подчеркивать в первую очередь материальную нищету, забитость, юридическое бесправие. Достоевский же особенно остро почувствовал и выразил другую сторону социальной драмы своих героев — глубокое каждодневное оскорбление в условиях дворянско-крепостнического общества их личного человеческого достоинства. Мысль о том, что самое страшное унижение для человека — пренебрежение его личностью, заставляющее его чувствовать себя ничтожной, затертой грязными ногами «ветошкой», выражена с огромной впечатляющей силой уже в «Бедных людях», «Двойнике» и других произведениях молодого писателя.

Но если мстительность, злоба, мрачные «наполеоновские» или «ротшильдовские» мечты (до поры до времени никем не замеченные) могут таиться в мещанине, обывателе, «маленьком человеке» большого города, то насколько бо́льшую социальную опасность может представлять для человечества то же мрачное и уродливое «подполье», если оно гнездится на дне души не «маленького», забитого и робкого, а развитого, интеллигентного, мыслящего человека. А отсюда следует, что буржуазная свобода, индивидуализм и аморализм несут человечеству не меньшую опасность, чем стеснение и угнетение личности. Ибо нет такого зла, которого не могло бы породить своеволие «свободной» личности: часто ей свойственны не только дикие, бессмысленные, капризные фантазии, вспышки раздраженного самолюбия, — она

способна на самый жестокий, разнузданный деспотизм по отношению к другим людям. Будучи доведенной до предела, искусственно преувеличенная идея свободы личности превращается, как остро чувствует Достоевский, в свою противоположность. В таком уродливом виде она не только рвет нормальные, естественные связи личности с обществом, нацией, мирозданием, но неизбежно ведет к нравственному разрушению и деградации самой же «свободной» буржуазной личности. Этот круг сложных социально-исторических и философских вопросов, которые Достоевский позднее поставит в своих больших романах 60—70-х гг., впервые намечен уже в ранних его произведениях, объединенных фигурой петербургского «мечтателя». Впервые намеченный в повести «Хозяйка» образ «мечтателя» становится с этого времени сквозным, центральным для большинства произведений, написанных Достоевским в 1847—1849 гг., в период его участия в кружках петрашевцев (цикл фельетонов «Петербургская летопись», 1847; «сентиментальный роман» «Белые ночи», 1848; незавершенный роман «Неточка Незванова», 1849).

Повести Достоевского о чиновниках по истокам жанра восходят к «Запискам сумасшедшего» и «Шинели», образы и мотивы которых подвергнуты в них переосмыслению и психологическому углублению. Точно так же тема петербургского «мечтателя» в его творчестве развивает традицию пушкинского «Медного всадника» и «Пиковой дамы», «Невского проспекта» Гоголя, незаконченного лермонтовского «Штосса», а отчасти романтических повестей Н. А. Полевого и В. Ф. Одоевского (отзвуки внимательного чтения последнего налицо уже в «Бедных людях» и «Двойнике», но особенно они дают себя знать в «Хозяйке» и «Неточке Незвановой»), причем петербургский «мечтатель» для молодого Достоевского — не просто один из многих социально-психологических типов, характеризующий текущий момент русской жизни. Категория «мечтателя» для Достоевского — категория и социально-психологическая, и более универсальная, философско-историческая. Его «мечтатель» — это тип «петербургского», «императорского» периода русской истории, а вместе с тем — воплощение общих противоречий мыслящего сознания современного человека в широком смысле слова.

Жизнь современного общества и в особенности жизнь большого города, по Достоевскому, неизбежно порождают тип «мечтателя». Не находящий удовлетворения своим внутренним стремлениям, «цивилизованный» мыслящий человек невольно уходит в мир мысли. Он создает поглощающую его «идею» или начинает жить в фантастической сфере мечты. Эта «теоретическая», «кабинетная» (по позднейшим определениям Достоевского) жизнь — одновременно и наслаждение и проклятие для «мечтателя». За его горделивым упоением свободным полетом своей раскованной мысли, не знающей преград, стоит мучительно переживаемое ощущение оторванности от мира и людей, желание слиться

с ними, порыв обрести не «мечтательную», но подлинную, «живую» жизнь.

В «Хозяйке» мечтатель-романтик Ордынов, погруженный в работу над созданием универсальной системы знания, в которой он хочет слить воедино искусство и науку, во время одиноких прогулок по Петербургу встречает красавицу Катерину, которую сопровождает нелюдимый и мрачный старик. Поселившись у них на квартире, Ордынов узнает тайну своих хозяев. Олицетворение народной России, погруженная в ее песни и предания, Катерина отдала душу своему сожителю, купцу-раскольнику Мурину, который, сделав ее соучастницей своего греха и преступления, сломил ее, поработив ее «слабое сердце». В попытке освободить Катерину от власти Мурина силой своего чувства Ордынов терпит крушение из-за своей собственной слабости и из-за слабости Катерины.

Несмотря на фантастический колорит повести, в которой действие развивается на грани действительности и сна, в ней содержатся истоки таких важнейших для последующего творчества писателя мотивов, как мысль о трагической оторванности представителей образованного общества от «народной души» и мотив «бунта», толкающего героя на преступление. Фигура Мурина и его жизненная философия отдаленно предвосхищают образ Великого инквизитора в последнем романе Достоевского — «Братья Карамазовы».

Другой вариант образа «мечтателя» дан в «Белых ночах» — одной из вершин лирической прозы XIX в. Продолжая разработку темы Петербурга, выдвинутой в русской литературе Пушкиным и Гоголем, Достоевский короткий, прозрачный по стилю рассказ о встречах и разговорах молодого человека и девушки на набережной одного из петербургских каналов в пору белых ночей превратил в трогательную поэму о молодости и первой любви, ее чистоте, затаенных надеждах и тревогах, поэму о женской верности и страданиях пробужденного от своих грез, покинутого, одинокого Мечтателя. Герои «Белых ночей» — лирический символ той молодой разночинной России, представителем которой сознавал себя и сам автор-рассказчик «Белых ночей».

Образы двух плебеев-«мечтателей» стоят в центре также и последнего из написанных Достоевским до каторги произведения — незавершенного романа «Неточка Незванова». Сломленный жизнью одаренный музыкант из оркестра помещика-мецената Егор Ефимов и его падчерица Неточка, которой суждено было вырасти в нищете и ребенком стать свидетельницей жизненной драмы своих родителей, а позднее, пройдя сложный, трагический путь, завоевать себе артистическую славу и признание, — таковы герои этого романа, работа над которым была прервана арестом Достоевского по делу петрашевцев 23 апреля 1849 г.

Достоевский стал участником собраний петрашевцев в 1846 г. Но особенно активное участие в их идейных спорах он начал принимать с периода начала февральской революции 1848 г. во

Франции. Под влиянием революционных событий на Западе Достоевский упорно размышляет над перспективами исторического развития России и Европы. Сознавая различие политического и социально-экономического строя буржуазной Франции после 1789 г. и крепостнической России, молодой Достоевский как социалист возлагает свои главные надежды в России на крестьянскую общину, что сближает его взгляды этого времени с позднейшими народническими идеями Герцена. В 1849 г. Достоевский в поисках путей практической борьбы с крепостничеством вступает в конспиративный кружок петрашевца Н. А. Спешнева, ставившего своей конечной целью «произвести переворот в России»,[9] а первой, насущной задачей — завести станок для печатания и распространения в России пропагандистской литературы, непосредственно обращенной к солдатам и крестьянам. Программу этого кружка его участникам благодаря счастливому стечению обстоятельств удалось скрыть от следственной комиссии. Это не помешало, однако, ее членам признать Достоевского «одним из важнейших»[10] среди заговорщиков и приговорить его, подобно другим главным обвиняемым, к расстрелу, замененному Достоевскому — после инсценировки смертной казни над петрашевцами в Петербурге на Семеновском плацу 22 декабря 1849 г. — лишением всех дворянских прав, четырехлетней каторгой и последующей солдатской службой. Воспоминания о минутах, проведенных им и другими петрашевцами в ожидании смертной казни, навсегда вошли в творчество Достоевского в качестве символа человеческого страдания, несправедливого насилия человека над человеком.

Посылая на каторгу петрашевцев, Николай I не соединил их, как декабристов, в одном остроге, а разъединил, разбросав по различным острогам и арестантским ротам. В омском остроге, где содержался Достоевский, при небольшом числе политических заключенных (главным образом поляков) и вообще преступников из дворян большинство обитателей составляла разношерстая народная масса — солдаты, крестьяне, представители угнетенных царизмом национальностей. После пребывания в детские годы в деревне Достоевский впервые вновь широко столкнулся здесь с людьми из народа (хотя и поставленными в специфические условия каторжной жизни). Этот новый жизненный опыт имел для развития Достоевского-художника и мыслителя громадное значение, хотя определилось оно не сразу и в полной мере проявилось лишь в произведениях начала 60-х гг., после всестороннего осмысления этого опыта в «Записках из Мертвого дома».

На каторге книги и журналы были запрещены, — единственным разрешенным чтением было Евангелие. Постоянное размышление над ним углубило представления Достоевского о смысле

---

[9] *Бельчиков Н. Ф.* Достоевский в процессе петрашевцев. М., 1971, с. 272.

[10] Там же, с. 94.

евангельских образов, которые он стремится истолковать в контексте напряженных философско-этических размышлений, вызванных и его личной трагической судьбой, как и судьбой других петрашевцев, и общими сложными историческими переживаниями эпохи.

Направленный после окончания срока каторги для отбытия солдатской службы в Семипалатинск, Достоевский жадно проглатывает здесь книжки русских журналов, знакомится с новыми для него литературными именами (в том числе Льва Толстого), с вышедшими за это время произведениями писателей, начинавших в 40-е гг. одновременно с ним, — Тургенева, Островского, Салтыкова и др. Получив в 1857 г. право печататься, Достоевский лишь медленно и постепенно, с трудом нащупывает литературный путь в новой исторической обстановке, возникшей после поражения России в Крымской войне и наступления с середины 50-х гг. полосы общественного подъема, сменившего николаевскую реакцию.

Этим объясняется своего рода «переходный характер» первых повестей, написанных Достоевским после каторги, — «Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково и его обитатели» (обе — 1859). Из писем Достоевского видно, что еще до написания этих повестей он задумывает ряд других — более крупных — произведений, увлекается ими, но, несмотря на долгую и упорную работу, не доводит ни одного из них до конца. Не осуществляет писатель и возникавших у него в те же годы замыслов философско-публицистического характера. Все это вряд ли было случайным: скорее можно думать, что в процессе осуществления своих замыслов Достоевский каждый раз убеждался, что мучившие его идеи еще не прояснились достаточно отчетливо для него самого, а потому он не мог найти и соответствующую, адекватную форму для художественного их выражения.

И «Дядюшкин сон», и «Село Степанчиково» внешне примыкают к форме «провинциальной хроники» — одного из распространенных жанров обличительной литературы второй половины 50-х гг., классической вершиной которой были «Губернские очерки» Щедрина. Но Достоевский остается и здесь глубоко оригинален. Насыщенная комическими красками «провинциальная хроника» перерастает под его пером в трагедию, а ее заурядные бытовые конфликты обретают невиданную до этого внутреннюю психологическую сложность и глубину. Сюжет «Дядюшкина сна» на первый взгляд имеет водевильный характер: используя слабоумие старого князя, Марья Александровна, «первая дама в Мордасове», пытается выдать за него свою дочь Зину. Но автор строит рассказ об этом провинциальном водевиле так, что каждый из персонажей в ходе рассказа постоянно получает новую глубину и готовая уже сложиться у читателя его оценка неожиданно тут же опровергается. «Положительные» и «отрицательные» персонажи меняются местами, в заурядной Марье Александровне открыва-

ются черты своеобразного провинциального Наполеона в юбке, а слабоумный князь, не переставая быть жалким и комичным, обретает черты рыцарства, становится воплощением обиженной и беспомощной человечности. С другой стороны, независимая, гордая и прекрасная в своем гневе Зинаида в конце концов хоронит трогательные воспоминания о своей первой, полудетской любви и делается великосветской аристократической дамой.

Еще бо́льшую определенность тот же метод изображения человека, обнаруживающий, что каждая однозначная оценка его относительна, так как он заключает в себе всякий раз единство множества противоречивых определений, для исчерпывающего охвата которых нужна не «арифметика», а «высшая математика» человеческой души, получает в «Селе Степанчикове». Молодой герой приезжает здесь в деревню к дяде, и с первых шагов перед ним возникает необходимость разгадать характер приживальщика Фомы Опискина. Герою, а вместе с ним читателю кажется, что каждый новый эпизод приближает их к разгадке этого характера. И это отчасти верно: постепенно перед читателем выступают все более выпукло и отчетливо черты Фомы — типичного порождения крепостничества, озлобленного и невежественного приживальщика, русского Тартюфа, ханжи, пустослова, лицемера и эгоиста. Но дело в том, что Фома оказывается *шире* всех этих определений. В этой исковерканной душе таится гениальный актер, «переигрывающий» всех других персонажей повести. За нелепыми и вздорными, на первый взгляд, выдумками и капризами Фомы скрываются огромная, приобретенная и развитая годами психологическая наблюдательность, тончайшее знание людей и обстоятельств, блестящее владение сознательно надетой на себя маской. И хотя маска эта, казалось бы, за долгие годы срослась с натурой Фомы, поставленный в критическое положение, он все же, вопреки расчетам героя и читателя, оказывается готовым сменить ее и благодаря этому одерживает новую победу над своими жертвами. Деспот оказывается бесстрашным психологом, а его чудовищный эгоизм граничит со своеобразным самоотречением, — эти психологические выводы, в зародыше скрытые в «Селе Степанчикове», позднее Достоевский положит в основу поэмы «Великий инквизитор».

В 1859 г. Достоевский получает возможность выйти в отставку и покинуть Сибирь; летом он переезжает в Тверь, а в конце года — в Петербург. С начала 1861 по апрель 1863 г. он издает в Петербурге со старшим братом М. М. Достоевским журнал «Время», а затем его продолжение — «Эпоху» (1864—1865), журнал, который после смерти брата (в июле 1864 г.) выпускает один.[11] С выходом «Времени» начинается новый интенсивный

---

[11] О журнальной деятельности Достоевского см.: *Нечаева В. С.* 1) Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время». 1861—1863. М., 1972; 2) Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». 1864—1865. М., 1975.

период работы Достоевского в качестве художника и публициста. Своей сложившейся к этому времени общественно-политической программе братья Достоевские в 60-х гг. дают имя «почвенничества». Центральный пункт ее — ожидание «нового слова» русской истории от народа, призванного реформой 1861 г. к активному участию в общественной жизни; в то же время освободительные стремления высших классов и разночинной интеллигенции («оторванной от народа») вызывают растущее недоверие Достоевского; задачу образованных слоев он видит, с одной стороны, в просвещении народа, а с другой — в нравственном сближении с «почвой», в восприятии ими основ исконного мировоззрения народа, выработанного и стойко сохраненного, несмотря на века крепостнического и чиновничьего гнета.[12] Это глубинное народное мировоззрение, краеугольным камнем которого для писателя является чувство органической связи всех людей между собой, рождающее братское сочувствие каждого человека другому, готовность добровольно прийти ему на помощь без насилия над собой и умаления собственной свободы, Достоевский в 70-х гг. рассматривает как основу «социализма народа русского», который он противопоставляет как «мечтательному», утопическому, так и позднейшему «политическому», т. е. революционному, социализму русских народников и западноевропейских социалистов.[13]

Еще до выхода журнала «Время» Достоевский в 1860 г. начал печатать «Записки из Мертвого дома» (1860—1862). Но для успеха журнала был необходим роман, начало которого могло бы появиться в первой книжке. Этот внешний толчок побуждает писателя весной 1860 г. взяться за роман «Униженные и оскорбленные» (1861), который Достоевский начинает печатать, еще не успев закончить, так что лихорадочная работа над отдельными частями ведется в промежутке между выходом очередных номеров журнала. И в это время, и позднее Достоевский не раз жаловался на такой способ писания и высказывал сожаление, что в отличие от своих более обеспеченных современников — Тургенева или Гончарова — он был вынужден писать свои романы, обычно уже запродав их, подгоняемый сроками выхода очередной книжки журнала, требованиями издателей и материальной нуждой, а потому в спешке «портил» их, не имея возможности уделить достаточное внимание тщательной художественной отделке написанного. В действительности дело обстояло иначе: усвоив раз навсегда охарактеризованный метод работы, Достоевский со временем не только сумел преодолеть его опасности, но извлек из него (так же как Бальзак и Диккенс) новые щедрые возможности

---

[12] См. о «почвенничестве» и его исторической сущности: *Кирпотин В. Я.* Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966, с. 9—254.

[13] См. о социально-этической утопии Достоевского: *Пруцков Н. И.* 1) Русская литература XIX века и революционная Россия. Л., 1971, с. 27—36; 2) Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы. Л., 1974, с. 23—162.

для романиста, всецело посвятившего свое творчество «текущей» действительности. Необходимость строить действие романа так, чтобы каждая его часть, обладая собственным напряженным интересом и воспринимаясь как законченное целое, в то же время разрешала одни загадки фабулы, вызванные ими вопросы и недоумения читателя, но одновременно порождала бы новые, еще более сложные вопросы, возбуждающие горячее любопытство и острый интерес к продолжению, побудила Достоевского свести к минимуму статические, описательные или условные традиционно-«поэтические» мотивы и превратить каждое отдельное звено романа, любую его отдельную фразу, частный эпизод или художественную деталь в органический элемент сложного, развивающегося целого, насытить их огромной смысловой выразительностью и глубочайшим внутренним напряжением.

Как и на «Дядюшкине сне» и «Селе Степанчикове», на «Униженных и оскорбленных» лежит отпечаток переходной для автора эпохи; та художественная система, которая знакома нам по позднейшим его произведениям, в это время еще не успела окончательно сложиться. Сам писатель не без горечи признавал, что в «Униженных и оскорбленных» он отдал дань традиции «фельетонного романа». Но и следуя внешней традиционной канве европейского романа-фельетона, Достоевский воспользовался ею для решения более глубоких и сложных социально-психологических задач.

Образ рассказчика «Униженных и оскорбленных», писателя Ивана Петровича, во многом автобиографичен. Подобно молодому Достоевскому, Иван Петрович — автор повести, сочувственно описывающей мир «бедных людей» и восторженно принятой кумиром петербургской демократической молодежи критиком Б. (Белинским). Но Иван Петрович выступает в своих записках не столько как их главный герой, сколько как свидетель и участник двух драм, с действующими лицами которых тесно связана собственная его трагическая судьба.

Первая из них — драма гордой маленькой Нелли, внучки разорившегося англичанина-фабриканта Смита, которую Иван Петрович после смерти деда вырывает из рук сводни, становится ее воспитателем и покровителем; вторая — семейства Ихменевых, дочь которых бросает родителей и жениха-рассказчика из-за любви к сыну врага своей семьи — князя Валковского. Постепенно перед героем раскрываются тайны, окружающие обе эти жизненные драмы, и обнаруживается их внутренняя связь: соблазнитель Наташи Ихменевой оказывается сыном соблазнителя дочери Смита, а судьба Наташи — своеобразным повторением ее истории. Но главный пафос романа — в распутывании не внешних сюжетных «тайн», а скрытой за ними нравственно-психологической истины, которую они делают явственной. Нравственно-психологический мир богача-аристократа князя Валковского и мир «униженных и оскорбленных» — это два разных мира, где

господствуют противоположные идеалы и ценности: нравственной развращенности Валковского, жизнь которого, подобно жизни французской аристократии дореволюционных времен, основана на принципе «после меня хоть потоп», Достоевский противопоставляет нравственное сознание массы простых, бедных и трудящихся людей, стойких в страдании, способных найти высшее счастье в победе над собой, в отказе от личной гордыни, в самоотверженной, братской отзывчивости к другим людям. В утверждении этих высших нравственных ценностей — смысл проникновенно изображенного в романе братского отношения Ивана к покинувшей его Наташе, самоотречения Нелли, отказавшейся после смерти матери от прав на ее состояние, а позднее благословляющей своего покровителя Ивана Петровича, которого она любит не детской, но женской любовью, на счастье с Наташей и побуждающей ее отца страшным примером трагической судьбы своего деда и матери сломить свою гордость и простить Наташу.

Параллельно с работой над «Униженными и оскорбленными» Достоевский продолжает «Записки из Мертвого дома». Появление их на страницах «Времени» было воспринято современниками как одно из крупнейших событий литературно-общественной жизни начала 60-х гг.

Героем-рассказчиком «Записок из Мертвого дома» автор по цензурным соображениям сделал Александра Петровича Горянчикова, осужденного на каторгу за убийство жены. Но уже современники вполне закономерно восприняли образ героя «Записок» как автобиографический; выведя в предисловии фиктивную фигуру Горянчикова, автор позднее с ней не считался и открыто строил свой рассказ как рассказ о судьбе не уголовного, но политического преступника, насыщенный автобиографическими признаниями, размышлениями о лично передуманном и пережитом. Но «Записки» — не просто автобиография, мемуары или серия документальных зарисовок, это выдающаяся по значению и уникальная по жанру книга о народной России, где при документальной точности рассказа обобщающий смысл пережитого извлечен из него мыслью и творческим воображением автора, сочетающего в себе гениального художника, психолога и публициста.

«Записки» построены в форме лишенного всяких внешних литературных прикрас, безыскусственного и сурово правдивого по тону рассказа о царской каторге. Он начинается с первого дня пребывания в остроге и заканчивается выходом героя на свободу. В ходе повествования сжато очерчены главные моменты жизни арестантов — подневольный труд, беседы, забавы и развлечения в свободные часы, баня, больница, будни и праздники острога. Автор рисует все главные разряды каторжной администрации — от жестокого деспота и палача майора Кривцова до гуманных врачей, которые, рискуя собой, прячут бесчеловечно наказанных арестантов в госпитале и нередко спасают от смерти. Все это

делает «Записки из Мертвого дома» важнейшим художественным документом, где яркими, незабываемыми чертами запечатлен ад царской каторги и всей стоящей за нею крепостнической социально-политической системы Николая I, на пышном фасаде которой красовались слова: «самодержавие», «православие» и «народность».

Но этим не исчерпывается социально-психологическая и нравственная проблематика «Записок», через которые проходят три особенно страстно и мучительно пережитые автором сквозные идеи. Первая из них — это идея народной России и ее больших возможностей. Достоевский отвергает то романтико-мелодраматическое отношение к преступнику и преступному миру, под влиянием которого различные, несходные по своему физическому и нравственному облику представители его сливались в условной, обобщенной фигуре «благородного разбойника» или ходульного злодея. Не существует и не может существовать единого, раз навсегда данного «типа» преступника, — таков важнейший тезис «Записок». Люди на каторге столь же индивидуальны, бесконечно разнообразны и непохожи друг на други, как повсюду. Унылое однообразие внешних форм жизни острога не стирает, но еще больше подчеркивает и выявляет различия между ними, обусловленные несходством условий их прошлой жизни, национальности, среды, воспитания, личного характера и психологии. Отсюда — широкая и разнообразная галерея человеческих характеров, нарисованная в «Записках»: от доброго и кроткого дагестанского татарина Алея до веселого, ласкового и озорного Баклушина и «отчаявшихся» Орлова или Петрова, сильных, но искалеченных людей, из которых в других бытовых и социально-исторических условиях могли бы выйти смелые и талантливые народные вожаки вроде Пугачева, способные увлечь за собой массу. Все это — в большинстве своем носители не худших, а лучших народных сил, бесплодно растраченных и погубленных из-за дурного и несправедливого устройства жизни.

Вторая важнейшая сквозная тема «Записок» — это тема разъединенности, трагической оторванности друг от друга в России верхов и низов, народа и интеллигенции, оторванности, которая также не могла исчезнуть в насильственно сравнявших их условиях каторги. И здесь герой и его товарищи навсегда остаются для людей из народа представителями другого, ненавистного им класса дворян-угнетателей.

Наконец, третьим важнейшим предметом размышлений для автора и его героя становится различное отношение к обитателям острога официально-государственной и народной России. В то время как государство видит в них преступников, законно наказанных и не заслуживающих лучшей участи, крестьянская Россия, не снимая с них личной вины и ответственности за совершенное зло, смотрит на них не как на преступников, а как на своих «несчастных» братьев во человечестве, достойных со-

чувствия и сожаления, — и этот плебейский гуманизм народных масс, проявляющийся в отношении к каждому — пусть самому презренному — парии общества, Достоевский горячо и страстно противопоставляет эгоизму и черствости тюремной администрации и официальных верхов.

Одна из проблем, имеющих для творчества Достоевского принципиальное значение, впервые остро полемически заявленная в «Записках», — проблема «среды». Как все крупные писатели-реалисты XIX в., Достоевский признавал громадное значение социальных и культурно-исторических условий места и времени, всей нравственной и психологической атмосферы внешнего мира, определяющих характер человека, его сокровенные мысли и поступки. Но вместе с тем он страстно и убежденно восставал против фаталистического представления о среде как об инстанции, апелляция к которой позволяет оправдать поведение человека ее влиянием и тем самым снять с него нравственную ответственность за его мысли и поступки. Каковы бы ни были «среда» и ее влияние, последней инстанцией, определяющей то или иное решение человеком основных вопросов его бытия, остается — по Достоевскому — сам человек, его нравственное «я», полуинстинктивно или сознательно живущее в человеческой личности. Влияние среды не освобождает человека от нравственной ответственности перед другими людьми, перед миром. Попытка снять с него ответственность представляет софизм буржуазной юриспруденции, созданный для прикрытия нечистой совести или для оправдания преступлений сильных мира сего, — таково одно из коренных убеждений Достоевского, нашедшее глубокое художественное выражение в каждом из его романов 60—70-х гг.

В 1862—1863 гг. Достоевский впервые ездил за границу, посетил Париж, Лондон, Италию. В Лондоне 4 (16) июля 1862 г. произошло его свидание с Герценом, во время которого они, судя по записи в дневнике лондонского изгнанника, беседовали на волновавшую их обоих тему о будущем России и Европы, в подходе к которой между ними обнаружились и существенные различия, и точки соприкосновения. Отражением первой заграничной поездки Достоевского и мысленно продолженного по возвращении диалога с Герценом стали «Зимние заметки о летних впечатлениях» (1863), где капиталистическая цивилизация уподоблена новому бесчеловечному царству Ваала. В центральной части «Заметок» — «Опыте о буржуа» — писатель с глубоким сарказмом характеризует духовную и нравственную эволюцию французского «третьего сословия», которая привела его от возвышенных устремлений эпохи Великой французской революции XVIII в. к трусливому прозябанию под сенью империи Наполеона III. Скептически оценивая возможности установления социалистического строя на Западе, где все классы, в том числе работники, — «собственники» и где поэтому, с точки зрения писателя, отсутствуют необходимые реальные предпосылки для осу-

ществления идеала братского отношения людей друг к другу, Достоевский связывает свои надежды на грядущее человеческое единение с русским народом, утверждая в качестве высшего этического идеала способность личности свободно, без насилия над собой расширить свое «я» до братского сочувствия другим людям и добровольного, любовного служения им.

Гневно-саркастические размышления о буржуазной цивилизации в «Зимних заметках о летних впечатлениях» можно охарактеризовать как историко-социологические «пролегомены», предваряющие проблематику пяти великих романов Достоевского. Другим — философским — прологом к ним, по верному определению известного советского исследователя Достоевского А. С. Долинина,[14] были и «Записки из подполья» (1864).

В «Записках из подполья» Достоевский делает предметом психологического исследования душу современного человека-индивидуалиста, до предела сгущая действие во времени и пространстве и заставляя своего героя в течение нескольких часов пережить все возможные фазы унижения, горделивого самоупоения и страдания, для того чтобы продемонстрировать читателю скорбный итог этого беспощадного философско-психологического эксперимента. В отличие от своих многочисленных предшественников Достоевский избирает в качестве объекта анализа не величественного «титана»-индивидуалиста, не Мельмота, Фауста или Демона, но заурядного русского чиновника, душе которого новая эпоха открыла противоречия, сомнения и соблазны, аналогичные тем, которые раньше были уделом немногих избранных «аристократов духа».

Ничтожный плебей в обществе своих школьных друзей-аристократов, герой «Записок» высоко поднимается над ними в горделивом, свободном и раскованном полете мысли, отвергая все общеобязательные социально-этические нормы, которые он считает досадными и ненужными помехами, стесняющими человека и мешающими его освобождению. В опьянении открывшейся ему безграничной свободой духовного самопроявления он готов признать единственным законом для себя и для всего мира свой личный каприз, отказ от осуществления которого уподобляет его ничтожному «штифтику» или фортепьянной клавише, приводимой в действие чужой рукой.

В такой момент самая природа представляется герою «Записок» глухой стеной, воздвигнутой на пути саморазвертывания и самоосуществления свободного человека, а светлые «хрустальные дворцы» западноевропейских и русских просветителей и социалистов, в том числе Чернышевского, — всего лишь новой разновидностью тюрьмы. Но, как показывает автор во второй части «Записок», тот же герой, который в горделивых мечтах уподоб-

---

[14] См.: *Долинин А. С.* Последние романы Достоевского. М.—Л., 1963, с. 324.

лял себя новому Нерону, спокойно взирающему на горящий Рим и людей, распростертых у его ног, оказывается перед лицом жизни всего лишь слабым человеком, который мучительно страдает от своего одиночества и больше всего на свете нуждается в участии и братстве. Его горделивые «ницшеанские» (до Ницше) притязания и мечты — лишь маска, под которой скрывается больная, израненная бесконечными унижениями человеческая душа, нуждающаяся в любви и сострадании другого человека и во весь голос взывающая о помощи.

Найденной в работе над «Записками» формой интеллектуальной повести-парадокса, где переломный, трагический момент человеческой жизни и пережитое под его влиянием внезапное духовное потрясение как бы «переворачивают» героя-индивидуалиста, снимая с его сознания пелену и открывая — хотя бы смутно — не угаданную прежде истину «живой жизни», Достоевский воспользовался в работе над такими своими позднейшими шедеврами 70-х гг., как «Кроткая» (1876) и «Сон смешного человека» (1877).

3

В «мертвом доме» Достоевский столкнулся с тем, с чем на двадцать-тридцать лет позже встретились многие из участников «хождения в народ» 70—80-х гг. Он пришел на каторгу, сознавая себя носителем идей обновления человечества, борцом за его освобождение. Но люди из народа, с которыми он вместе оказался в остроге, — об этом писатель рассказал в «Записках из Мертвого дома» — не признали его своим, увидели в нем «барина», «чужого». Здесь — исток трагических общественных и нравственных исканий Достоевского 60—70-х гг.

Из нравственной коллизии, в которой оказался Достоевский, были возможны разные исходы. Один — тот, к которому склонились народнические революционеры 70-х гг. Главным двигателем истории они признали не народ, а критически мыслящую личность, которая должна своим активным действием и инициативой дать толчок мысли и воле народа, пробудить его от исторической апатии и спячки.

Достоевский извлек из сходной коллизии противоположный вывод. Его поразила не слабость народа, а присутствие в нем своей, особой силы и правды. Народ — не «чистая доска», на которой интеллигенция имеет право писать свои письмена. Народ — не объект, а субъект истории. Он обладает своим слагавшимся веками мировоззрением, своим — выстраданным им — взглядом на вещи. Без чуткого, внимательного отношения к ним, без опоры на историческое и нравственное самосознание народа невозможно сколько-нибудь глубокое преобразование жизни. Таков вывод, который отныне стал краеугольным камнем мировоззрения Достоевского.

После знакомства с обитателями «мертвого дома» Достоевский отказывается верить, что человеческая масса — пассивный материал, всего лишь объект для «манипуляций» со стороны различного рода — пусть даже самых благородных и бескорыстных по своим целям — утопистов и «благодетелей человечества». Народ — не мертвый рычаг для приложения сил отдельных более развитых или «сильных» личностей, а самостоятельный организм, историческая сила, одаренная умом и высоким нравственным сознанием. И любая попытка навязать людям идеалы, не опирающиеся на глубинные слои сознания народа с его глубокой совестливостью, потребностью в общественной правде, заводит личность в порочный круг, казнит ее нравственной пыткой и муками совести — таков вывод, который Достоевский сделал из опыта поражения петрашевцев и западноевропейской революции 1848—1849 гг.

Этот новый круг размышлений Достоевского определил особенности не только идейной проблематики, но и художественной структуры его романов, созданных в 60—70-х гг.

Уже в ранних повестях и романах Достоевского герои погружены в атмосферу Петербурга, действуют на фоне тщательно обрисованной социальной обстановки, сталкиваются с людьми, принадлежащими к различным и даже противоположным общественным слоям. И все же темы нации и народа как особые, самостоятельные темы в том широком их философско-историческом звучании, в каком мы встречаем их у Пушкина, Лермонтова или Гоголя, в творчестве Достоевского 40-х гг. еще отсутствуют. Лишь в «Хозяйке» и начальных главах «Неточки Незвановой», где рассказывается история отчима Неточки, музыканта Егора Ефимова, можно найти первые робкие подступы к постановке этих тем, столь важных для последующего творчества писателя.

В «Записках из Мертвого дома» дело обстоит принципиально иначе. Проблема взаимоотношений героя — представителя образованного меньшинства — не просто с отдельными людьми из народной среды, но с народом, рассматриваемым в качестве главной силы исторической жизни страны, в качестве выразителя важнейших черт национального характера и основы всей жизни нации, выдвинута здесь Достоевским на первый план. Она образует тот стержень, который скрепляет субъективные впечатления и размышления рассказчика с объективным авторским анализом его судьбы.

Принцип изображения и анализа индивидуальной психологии и судеб центральных персонажей в соотнесении с психологией, моральным сознанием, судьбами нации и народа был тем важнейшим завоеванием, которое со времен «Записок из Мертвого дома» прочно вошло в художественную систему Достоевского-романиста, становится одним из определяющих элементов этой системы. Дальнейшее развитие он получил в романе «Преступление и наказание» (1866).

Сопоставляя здесь и в каждом из последующих романов идеи и переживания главного героя с моральным сознанием народных масс, исходя из свойственного ему понимания народности как из основного критерия при оценке психологии и судьбы главных персонажей, Достоевский подходил к освещению психологии и идеалов народа во многом односторонне, так как в отличие от революционных демократов не видел (а отчасти и не желал видеть) тех изменений в психологии и настроениях народных масс, которые совершались у него на глазах. Поэтому в его произведениях, написанных после «Записок из Мертвого дома», люди из народа выступают неизменно в одной и той же роли — носителей идеалов любви и смирения, нравственной стойкости в нужде и страданиях. Реалистическое изображение всей действительной исторической сложности жизни народа и народных характеров пореформенной эпохи, учитывающее борьбу противоположных тенденций в народной жизни, стихийное пробуждение части народных масс, переход их к сознательной борьбе с угнетателями, не было доступно Достоевскому. Убеждение в неизменности и постоянстве основных свойств народного характера (которыми Достоевский считал братское чувство к каждому страдающему человеку, смирение и всепрощение) нередко заслоняло от великого русского романиста картину народной жизни с ее реальными историческими тенденциями и противоречиями.

И все же принцип анализа и оценки идей и поступков героев первого плана в неразрывном единстве с анализом идей и морального чувства народных масс явился громадным художественным достижением Достоевского-романиста, без которого не было бы возможным появление таких шедевров как «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы». Принцип оценки героя и его умственных исканий на фоне народной жизни, в сопоставлении с практическим жизненным опытом и идеалами народа объединяет Достоевского с Тургеневым, Толстым и другими великими русскими романистами его эпохи, каждый из которых творчески, в соответствии с индивидуальными особенностями дарования и своеобразием художественной системы развивал в своих романах этот важнейший эстетический принцип русского реалистического искусства, открытый Пушкиным и Гоголем.

«Преступление и наказание» — роман о преступлении, но это не «криминальный роман» и не «детектив» (с которыми его нередко сближали по жанру), а один из величайших философско-психологических романов, да и сам герой здесь — необычный преступник. Это молодой человек, недоучившийся студент с философским складом ума, чуткий и отзывчивый к страданиям окружающих, готовый в любую минуту бескорыстно прийти на помощь другому бедняку. Обожающие его мать и сестра возлагают на него огромные надежды, университетские товарищи признают его превосходство и не без основания видят в нем талант. Перед нами — не заурядный, рядовой убийца, а честный и ода-

ренный представитель молодежи, увлеченный мыслью на ложный путь и в результате ставший преступником.

Раскольников беден, он страдает, зная о горе своей матери и сестры, и горячо хотел бы помочь им. Но собственная бедность, лишения родных, уязвленная гордость — не единственные и не главные причины преступления Раскольникова: «...если б только я зарезал из того, что голоден был <...> то я бы теперь... *счастлив* был», — признается он (6, 318). Раскольников — человек мысли, человек, привыкший анализировать свои чувства и поступки. Задуманное убийство он совершает не безотчетно, но на основании целой системы идей и теоретических соображений, рассматривая его как практическое приложение и поверку владеющей им «идеи».

Бедность, унижение, уязвленное самолюбие, наблюдения над жизнью окружающих людей, страдающих в многоэтажных домах и подвалах города, раскрывающие перед Раскольниковым широкую картину насилия и несправедливости одних, нищеты и страданий других, вызывают у него лихорадочную работу мысли, заставляют его на время уйти в самого себя, как в раковину, чтобы попытаться понять причины существующей несправедливости. В результате долгих и одиноких размышлений Раскольников отвергает знакомые ему сложившиеся социальные теории и вырабатывает ту «идею», поверкой которой становится его преступление. Анализируя причины существующего несправедливого положения, Раскольников приходит к выводу, что в мире всегда существовало различие между двумя разрядами людей. В то время как большинство людей молчаливо и покорно подчинялось установленному порядку вещей, находились отдельные «необыкновенные» люди — Ликург, Магомет, Наполеон, — от рождения призванные стать «властелинами судьбы», которые восставали против существующего порядка и при этом смело нарушали все общепризнанные нормы морали, не останавливаясь в необходимых случаях и перед насилием и преступлением. Проклинаемые современниками, они были позднее оценены потомством, признавшим их благодетелями человечества.

Из этой индивидуалистической по своему духу системы идей, которую он не только обдумывает в своем уединении, но и излагает печатно в специальной статье за год до убийства, вытекает та дилемма, которую Раскольников формулирует словами: «...вошь ли я, как все, или человек?», «Тварь ли я дрожащая или *право* имею...» (6, 322).

Раскольников не хочет повиноваться и терпеть. Но отсюда, по мнению героя, возможен лишь один вывод — он должен доказать себе и окружающим, что законы морали, имеющие силу для других людей, не имеют власти над ним, что он не «тварь дрожащая», а прирожденный «властелин», «необыкновенный» человек, которому дано право преступать нравственные законы и нормы, имеющие силу для обыкновенных, рядовых людей. Вы-

вод этот и приводит Раскольникова к преступлению — убийству ростовщицы Алены Ивановны. Раскольников рассматривает его как своеобразный эксперимент, как моральное испытание, необходимое ему, чтобы убедиться, принадлежит ли он к породе «необыкновенных» людей. «Смогу ли я переступить или не смогу!» — так выражает герой романа тот центральный вопрос, решения которого он ждал от своего преступления (6, 322).

Противоречие между глубоким, искренним протестом Раскольникова против социального угнетения и утверждаемым в теории самим же героем правом одной — сильной — личности строить свою жизнь на крови и костях других составляет основу трагической коллизии «Преступления и наказания». Достоевский заставляет героя на личном опыте убедиться, что его бунт против существующей бесчеловечности сам носит бесчеловечный характер, — и Раскольников вынужден постепенно ощутить это, сначала одним голосом сердца, которому его ум продолжает противиться, а затем и всем нравственным существом.

Поэтому борьба Раскольникова с законом, в качестве представителя которого в романе выступает следователь Порфирий Петрович, не получает самодовлеющего сюжетного значения. Она сплетается в единый узел с той захватывающей, насыщенной глубоким драматизмом моральной борьбой, которая началась в душе Раскольникова еще до того, как он навлек подозрения полиции, и которая после долгих колебаний ведет героя к нравственному пробуждению.

Делая историю внутренних переживаний героя после совершенного убийства предметом острого, беспощадного нравственно-психологического исследования, Достоевский ни на одну минуту не отрывает образ Раскольникова и его внутреннюю жизнь от внешнего мира. Каждая встреча Раскольникова с другим персонажем не только осложняет фабулу романа и ведет героя к новым, чисто внешним столкновениям с ними, но становится вместе с тем новым этапом в истории умственного и нравственного испытания героя перед лицом его собственной совести и совести других, окружающих его людей.

Раскольников обманулся, не только полагая, что все обстоятельства преступления могут быть точно вычислены рассудком вперед. Он ошибся еще больше в самом себе, думая, что преступление никак не повлияет на его отношение к внешнему миру. Герою романа казалось, что он нравственно ответствен за свои действия лишь перед одним собой и что суд других для него безразличен. Однако, как показывает автор, отдельный человек не только живет в обществе, неразрывно связан с другими людьми, но и носит общество в самом себе, в своем сердце, он вплетен в сеть на первый взгляд незаметных, но в действительности неразрывно соединяющих его с окружающими, постоянно действующих связей и отношений. Насильственный разрыв этих связей равнозначен для личности духовному и физическому само-

убийству, — поэтому после убийства Раскольников с возрастающей силой ощущает тяжелое и мучительное чувство «разомкнутости и разъединенности с человечеством» (П., I, 419). Самые близкие люди — мать и сестра — оказываются бесконечно далекими, почти чужими ему. Своим преступлением, как он постепенно мучительно сознает, Раскольников поставил себя вне элементарных, нерушимых законов человеческого общежития. Он думал убить ненавистную ему, отвратительную и бесполезную старуху-ростовщицу, сосущую кровь бедняков, — так формулирует свое положение сам герой романа, — а убил «себя» (6, 322). Вот почему после длительной душевной борьбы, ощущая невыносимость своего положения, Раскольников по совету Порфирия отдается в руки полиции.

Подобно другим великим трагическим героям мировой литературы — царю Эдипу и Макбету, Раскольников после убийства оказывается в положении, из которого для него возможен лишь один — трагический — исход. Если бы Раскольников был человеком более заурядным, способным притворяться, лгать и лукавить себе и другим, то вряд ли Достоевский избрал бы его своим героем. Но Раскольников даже после совершения убийства абсолютно честен и с самим собой и с другими людьми. Вот почему его история — история не падения, а сложного и мучительного нравственного роста героя. Совершив преступление и осознав свою вину до конца, Раскольников не падает под тяжестью своей вины, но находит в себе внутренние силы для возрождения. Гибель его мрачной, бесчеловечной «идеи» становится источником нового, трудного прорастания живого, человеческого начала его личности. Руководительницей Раскольникова на новом пути становится Соня Мармеладова, дочь встреченного им в трактире нищего чиновника, девушка, пожертвовавшая своим телом для спасения семьи, но оставшаяся в самом своем унижении нравственно чистой и незапятнанной. Прочтенный ею — блудницей — в низкой и тесной каморке при слабом мерцании огарка убийце Раскольникову рассказ о воскресении Лазаря становится для Раскольникова первым толчком к нравственному возрождению, путь которого ведет его к явке с повинной, а затем — к осуждению на каторгу, куда его сопровождает полюбившая его любовью одновременно возлюбленной и сестры Соня.

Достоевский писал в конце жизни, что его заветной мечтой как человека и писателя оставалось всегда стремление помочь «девяти десятым» человечества, угнетенным и обездоленным в его эпоху в России и во всем мире, обрести достойное человека существование, завоевать путь в «царство мысли и света» (XI, 173). Во всей реалистической прозе XIX в. нет произведения, которое бы с таким бесстрашием, с такою поистине шекспировскою мощью изображало картины человеческих страданий, вызванных нищетой, общественным неравенством и угнетением, как «Преступление и наказание». Но роман Достоевского — не

только полное захватывающего трагизма изображение обездоленности и страданий. Это и апелляция к человеческой совести и разуму. Вместе со своим главным героем Достоевский гневно отвергает как оскорбительные для человека взгляды тех мыслителей своей эпохи, которые полагали, что страдания и нищета неизбежны во *всяком* обществе, что они составляют извечный удел человечества. Великий русский писатель страстно защищает идею нравственного достоинства человека, который не хочет оставаться ничтожной «вошью» (6, 320), не желает безмолвно подчиняться и терпеть, но всем своим существом восстает против несправедливости и страданий, не хочет и не может примириться с ними.

Роман насыщен контрастами света и тени, его самые трагические и впечатляющие эпизоды разыгрываются в трактирах и на грязных улицах, в гуще обыденности — и это подчеркивает глухоту страшного мира, окружающего героев, к человеческой боли и страданию. Как в трагедиях Шекспира, в «Преступлении и наказании» в действии принимают участие не только люди, но и стихии — атмосфера, вода, земля, которые выступают как силы то дружественные, то враждебные людям. Раскольников перед убийством почти физически задыхается в каменном мешке жаркого, душного и пыльного города, где он живет под самой крышей большого дома, в тесной и низкой каморке, похожей на гроб. Самоубийство его психологического «двойника» — аморалиста Свидригайлова происходит сырой и дождливой ночью, когда не только переполняется чаша его страданий, но разверзаются «хляби небесные» и вся природа, кажется, хочет выйти из берегов. Многие эпизоды романа тонут в своеобразном «рембрандтовском» освещении, которое подчеркивает их «фантастическую» ирреальность (таков эпизод первого появления Свидригайлова, возникающего, как кажется Раскольникову, из глубины его сна). Существенную роль в романе играют многочисленные числовые и философские символы, освещающие глубинный смысл происходящего (три посещения Раскольниковым Порфирия, чтение Соней евангельского рассказа о воскресении Лазаря, символизирующего способность героя к нравственному «возрождению», сон героя в эпилоге о моровой язве, угрожающей зараженному эгоизмом человечеству), повторение — каждый раз с новым психологическим углублением — сходных ситуаций, близкое к технике музыкальных вариаций и лейтмотивов.

Как свидетельствуют черновики романа, Достоевский вначале собирался писать «Преступление и наказание» от первого лица, в форме исповеди героя. Позднее он отказался от этого плана, так как рассказ от первого лица хотя и позволял писателю с большой полнотой раскрыть внутренний мир героя-рассказчика, диалектику его поступков и переживаний, но не давал возможности столь же широко обрисовать характеры и душевный мир других персонажей.

Между тем уже в первоначальных набросках характер и судьбы Раскольникова мыслились Достоевским как соотнесенные с характерами и судьбами других лиц.

Со времени создания «Преступления и наказания» во всех романах одна и та же ситуация, один и тот же психологический тип изображаются Достоевским в нескольких различных отражениях. Это одновременно подчеркивает их общественную распространенность и указывает на те неодинаковые с социальной и индивидуальной точки зрения формы, в которых выступают в общественной жизни сходные явления.

Терзаясь сомнением, испытывая страх и ненависть к своим преследователям, ужас перед совершенным, Раскольников внимательно приглядывается к другим людям, сопоставляет свою судьбу с их судьбой, ищет в ней решения вопросов собственного существования. Каждый человек, появляющийся на страницах романа, входит в него под двойным знаком: он является не только новым, вполне самостоятельным характером, но и новой гранью в раскрытии той основной социально-психологической проблематики романа, которая с наибольшей силой выражена в образе главного героя, оттеняет, углубляет и поясняет его нравственный облик.

Жених сестры Раскольникова, ограниченный, расчетливый и трезвый делец, является антиподом Раскольникова. Еще до встречи с ним Раскольников разгадал корыстолюбивую, черствую и бессердечную натуру Лужина, глубоко возненавидел его. И однако, сталкиваясь с Лужиным, Раскольников с отвращением убеждается, что, как это ему ни противно, между ним и Лужиным есть и нечто общее. Лужин — не просто себялюбивый, расчетливый делец. Свой образ действий он пытается оправдать с точки зрения принципов политической экономии. Как заявляет Лужин, преимущество новейшей экономической науки состоит в том, что она освободила человека от ложной идеи любви к другим людям, от сознания нравственного долга личности перед обществом. Отбросив в сторону всякую мораль, она провозгласила, что единственная обязанность человека заключается в заботе о «личном интересе», который должен стать основой и гарантией «всеобщего преуспеяния» (6, 116). Выслушав эти рассуждения, Раскольников неожиданно сознает, что слова Лужина являются, в сущности, более низменным вариантом его собственных взглядов, вульгарным опошлением его «идеи». «А доведите до последствий, что вы давеча проповедовали, и выйдет, что людей можно резать. . .», — заявляет он Лужину (6, 118).

Аналогичную роль для переоценки Раскольниковым его «идеи» играет знакомство героя с другим его психологическим «двойником» — Свидригайловым, преследующим его сестру. Если «экономическая» мораль Лужина способна, как и «идея» Раскольникова, оправдать преступление, то к тому же выводу может вести потеря различия между добром и злом — та нравст-

венная болезнь, от которой страдает умный, но циничный Свидригайлов, кончающий с собой из-за угрызений совести, чувства пресыщения жизнью и гадливости к себе.

Не чужд «идее» Раскольникова и следователь Порфирий — человек, переживший в молодости свою полосу гордых порывов и мечтаний. Как и Свидригайлов, Порфирий в Раскольникове узнает в какой-то мере свою собственную молодость. Отсюда его тайное сочувствие герою, вступающее в противоречие с его ролью блюстителя официального правосудия. Осуждая убийцу Раскольникова, Порфирий, как и сам автор романа, не может отделаться от восхищения смелостью Раскольникова — бунтаря против человеческих страданий и несправедливости общества.

В «Преступлении и наказании» получило выражение главное противоречие всего творчества Достоевского. Как сохранить те блага, которые несет обществу освобожденная личность, и в то же время избавить и ее саму, и человечество от антиобщественных, отрицательных начал и задатков, которые порождает в ней буржуазная цивилизация? Вопрос этот постоянно вставал перед автором «Преступления и наказания». Но при всей своей гениальности он ни здесь, ни в следующих своих романах не смог найти верные пути к его решению. Отсюда апелляции Достоевского к смирению, призванному, по мысли романиста, обуздать дремлющие на дне ума и сердца «свободной» личности разрушительные задатки и способствовать ее духовному возрождению. Самому романисту нередко представлялось, что в призывах к внутреннему просветлению, к очищению личности посредством ее «смирения» состоит тот последний, главный вывод, который вытекает из его художественного анализа трагической нескладицы современного ему бытия. Однако уже наиболее проницательные его современники прекрасно поняли то, что в наши дни очевидно для всякого читателя, — Достоевский был слишком могучей, титанической личностью, чтобы поэзия душевной кротости, смирения и страдания могла сделать его глухим к грозным и мятежным порывам человеческого духа, заслонила от него драматизм подлинной исторической жизни России и человечества.

В русской литературе трагическая тема «Преступления и наказания» была подготовлена Пушкиным — создателем повести «Пиковая дама» (1834) с образом игрока Германна, про которого его друг говорит, что у него «профиль Наполеона, а душа Мефистофеля».[15] Пушкин не только раскрыл душевные терзания честолюбивого, полного сил молодого человека, страдающего от своего ущемленного положения в обществе, не только впервые в русской литературе (в трагедии «Моцарт и Сальери») обрисовал драму убийцы, являющегося жертвой своего отравленного ядом индиви-

[15] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. 8. М.—Л., 1938, с. 244.

дуализма больного сознания. В стихотворениях, посвященных Наполеону (в особенности в оде «Наполеон», 1821), великий поэт очертил общие контуры той «наполеоновской» психологии, которая неотразимо притягивает мысль Раскольникова. В «Евгении Онегине» «наполеоновские» мечты рассматриваются Пушкиным как настроение многих безымянных Наполеонов, как черты целого нарождающегося общественного типа:

Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно...

(гл. 2, XIV)

Поставленная Пушкиным проблема судьбы современного человека «наполеоновского» склада с его «озлобленной душой» и «безмерными мечтаньями», не останавливающегося перед мыслью о преступлении, в новом, более широком аспекте предстает перед читателем «Преступления и наказания».

В отличие от его литературных предшественников — таких честолюбиво настроенных молодых людей в литературе начала XIX в., как Жюльен Сорель Стендаля, Растиньяк Бальзака, Германн, — у Раскольникова мысль о себе и своем личном неблагополучии еще до совершения убийства органически сплетена с мыслью о страданиях и нищете других людей. В этом глубокое его отличие от плеяды предшествующих ему литературных героев — индивидуалистов, помыслы которых были ограничены личным возвышением и успехом. Раскольников принадлежит к числу натур, для которых внешний мир является источником постоянной пытливой мысли, наблюдений и беспокойства. Не случайно почти половина страниц «Преступления и наказания» отведена автором описанию одиноких блужданий главного героя по городу, во время которых перед ним широко раскрываются картины безысходно тяжелой жизни столичной бедноты. Отзывчивость Раскольникова к Мармеладову и его семейству, невозможность для него эгоистически замкнуться в самом себе являются в конечном счете — хотя сам герой этого не сознает — причинами неизбежного краха его «идеи». Ибо, совершая убийство, Раскольников — как показывает автор «Преступления и наказания» — преступает не только существующий уголовный закон. Гораздо важнее то, что он изменяет тому глубокому нравственному требованию справедливости, которое неизгладимо запечатлено в его собственной душе и в душе других простых страдающих людей. Вот почему разум и совесть героя восстают против соблазнявшей его до преступления призрачной идеи сверхчеловека, заставляют его — после долгой внутренней борьбы — признать свою нравственную вину не перед официальным законом «подлецов», обездоливающих и грабящих народ, но перед тысячами и миллионами угнетенных людей, особенно чутких к голосу совести.

Картина развития русского общества после реформы 1861 г., наблюдения над жизнью городского населения указали Достоевскому социальную и моральную опасность, которую не сознавало еще большинство его современников. Кризис традиционной морали, брожение, вызванное сознанием относительности старых нравственных норм, толкали немало молодых людей во всем мире к идейным блужданиям, подобным блужданиям Раскольникова, к индивидуалистическим, анархическим по своему духу настроениям и идеалам, прикрытым оболочкой горделивого протеста.

Свои наблюдения над русской общественной жизнью 60-х гг. Достоевский поверял и углублял, размышляя над историческими судьбами Западной Европы. «Преступление и наказание» создавалось в последние годы режима Наполеона III во Франции, в годы, когда в Германии Бисмарк проводил свою политику «железа и крови». Так же как Льву Толстому (писавшему в это время «Войну и мир»), исторический опыт Второй империи позволил Достоевскому связать критику индивидуализма с критикой Наполеона как исторического прообраза современных ему проповедников идеи «сильной личности».

Достоевский — автор «Преступления и наказания» — один из первых в мировой литературе проницательно изобразил новый для его эпохи сложный тип молодого человека, колеблющегося между протестом и преступлением, ощутил гибельность, которую представляют для общества и отдельного человека индивидуалистические умонастроения, подобные «идее» его героя. В эпоху, когда соблазны духовного аристократизма «избранных» и пренебрежения к человеку «толпы» хотя и пользовались уже некоторым распространением, но еще не привлекали к себе общественного внимания и не вызывали широкого протеста в литературе, Достоевский заставил своего героя почувствовать глубочайшую гибельность этих идей, понять их антиобщественный, бесчеловечный характер. XX век подтвердил гениальность художественного прогноза Достоевского, раскрыл международное значение его художественной критики индивидуализма, и это сообщило бессмертие его роману.

Еще до завершения «Преступления и наказания» написан роман «Игрок» (1866) — о молодом человеке, учителе-разночинце, одаренном, как и Раскольников, большими силами души, но ставшем игроком и растратившем их впустую. В романе выведены представители различных европейских национальностей и отражены раздумья писателя о русском национальном характере. Его преимуществами Достоевский считает высокую нравственную требовательность, неуспокоенность, способность к неустанному движению вперед — свойства, которые утратили те западноевропейские народы, историческая жизнь которых давно сложилась и отлилась в прочные, законченные формы.

Идеал «*положительно* прекрасного» (П., II, 71) человека Достоевский выразил в романе «Идиот» (1868). Герой его Мыш-

кин — «князь Христос», выросший вдали от общества, чуждый его сословно-эгоистических страстей и интересов, — человек исключительного душевного бескорыстия, красоты и гуманности, предощущающий радостную гармонию, ожидающую человечество в будущем. Подобно своему евангельскому прообразу, он гибнет в борьбе неудовлетворенных эгоистических интересов и страстей, волнующих современное общество.

С первых страниц произведения Достоевский окружил образ князя Мышкина ореолом удивительной детской трогательности, наивности и душевной чистоты. Князь в изображении романиста — это образ не традиционного, евангельского, а «современного» Христа: реального, живого русского человека 60-х гг., сердце которого открыто людям, до краев переполнено чистой и горячей любовью к униженным и оскорбленным. Каждое мгновение жизни представляется ему чудом, вызывает у него чувства благодарности, восторга и умиления, а все люди — независимо от происхождения и имущественных различий — вправе рассчитывать на его бескорыстное, братское участие. Полный любви к человечеству, Мышкин, подобно Христу, приходит в мир из заоблачных высот, чтобы отдать свою жизнь за окружающих людей и искупить их грехи своим страданием.

В романе воссоздана широкая картина русского общества конца 60-х гг., многие злободневные вопросы жизни которого обсуждаются в проходящих через весь роман беседах и спорах между его персонажами. Разрабатывая фабулу и характеры героев «Идиота», Достоевский, как это было для него обычным, отталкивался от материала тогдашней газетной хроники, русской и заграничной, в частности от материала уголовных процессов второй половины 60-х гг., откуда он почерпнул немало характерных деталей, использованных на страницах романа. Но хроникальный газетный материал подвергся в «Идиоте» глубокому и сложному философскому и психологическому переосмыслению. «Будничный», прозаический план сочетается в «Идиоте», как во всех романах Достоевского, с более глубоким, философско-символическим. История князя Мышкина и петербургской «камелии» Настасьи Филипповны — это как бы перенесенная в гущу современности история нового Христа и новой Марии Магдалины, трагический исход которой, в понимании автора, является в то же время суровым осуждением жизни и нравов лживого и лицемерного европейского общества XIX в.

Достоевский любил вводить в свои романы, по примеру Шекспира, образы гримасничающих трагикомических персонажей, своего рода современных шутов и буффонов, в речах которых горькая правда о себе и окружающем мире скрыта под оболочкой добровольного, нередко вымученного шутовства и паясничества. В «Идиоте» к разряду добровольных шутов, сквозь нелепые и комические речи которых читателю слышатся страдание, отзвуки перенесенных унижений, сообщивших им своеоб-

разную ироническую мудрость, принадлежат чиновник Лебедев и генерал Иволгин.

К центральным сценам романа, где автор поручает Лебедеву роль иронического судьи окружающего его общества, — относятся сцены толкования им Апокалипсиса. Называя XIX век «веком пороков и железных дорог», Лебедев заявляет, что причиной страданий человека этой эпохи является утрата той объединяющей мысли и тех нравственных связей, которые соединяли людей в прежние, более грубые и примитивные времена. В результате в современном промышленном обществе достигло своего предела нравственное разобщение людей, «помутились источники» живой жизни (8, 315).

Против трагического разобщения людей в мире лжи и эгоистического расчета, «пороков и железных дорог» и борется Мышкин — любимый герой Достоевского. В отличие от других персонажей романа для князя не существует деления людей на «далеких» и «близких», как не существует деления вещей на «твое» и «мое». Все люди — генерал и его лакей, содержанка Настасья Филипповна и избалованная своевольная Аглая, богатые и бедные, счастливые и страдающие — одинаково близки Мышкину, вызывают у него одно и то же чувство удивления, рожденное сознанием неповторимости их человеческой индивидуальности, одно и то же братское участие. Глубоко проникая в душу каждого из окружающих и видя там своим взором ясновидящего знакомую ему по собственному опыту нравственную борьбу между добром и злом, князь стремится подавить скрытые в душе других персонажей эгоистические страсти, способствовать победе свойственных им светлых, альтруистических чувств и побуждений.

И все же вмешательство князя в судьбы других героев ни в одном случае не приводит к счастливой развязке. Несмотря на глубокое, скорбное понимание им гибельных страстей и побуждений Рогожина, Настасьи Филипповны, Аглаи, ее родителей и сестер, Гани Иволгина, Лебедева, переживаний умирающего от чахотки и при этом глубоко страдающего от своего одиночества юноши-атеиста Ипполита Терентьева, князь не может предотвратить рост мрачной ревности Рогожина, его покушения на Мышкина, убийства им Настасьи Филипповны, как не может помочь исцелению самой Настасьи Филипповны и Аглаи. Вихрь темных эгоистических страстей, взращенных «веком пороков и железных дорог», оказывается сильнее «князя-Христа». Все, что удается совершить Мышкину, прежде чем он навсегда погружается в безумие, — это своим братским, глубоко человеческим участием на короткое время облегчить страдания других людей, вызванные их разобщенностью, трагической нескладицей и неустройством мира. Победить же враждебные людям силы Мышкину не дано, он сам становится их жертвой и гибнет под их натиском. В этом — глубокий трагический смысл романа, в ко-

тором получили выражение страстное неприятие романистом новой для России индивидуалистической промышленной эпохи и в то же время отчетливое сознание невозможности победить порождаемые ею в человеке темные страсти личным примером одного человека — как бы возвышен и чист ни был утверждаемый им идеал и как бы безгранична ни была его способность к любви и самопожертвованию во имя всеобщего счастья.

4

Как трезвый наблюдатель, Достоевский не закрывал глаза на новые процессы общественной и культурной жизни России своего времени. Но представление его о необходимости для России идти вперед в отличие от Запада мирным путем, отвергнув принцип политических преобразований, создавало стену взаимного отчуждения и непонимания между Достоевским и участниками освободительной борьбы. Высоко оценивая глубину и страстность исканий, нравственную бескомпромиссность и способность лучших представителей русской молодежи к самопожертвованию, Достоевский не сочувствовал революционному направлению ее исканий, видя в нем одно из проявлений отвергнутого им «западничества».

Еще в статьях периода «Времени» и «Эпохи» Достоевский сформулировал тезис, согласно которому преимущество России перед Западом — в том, что широкие слои русского народа сохранили живые ростки инстинктивного братского чувства между людьми, утраченного на Западе вследствие отчуждения и обособления людей друг от друга, венцом которых является современная цивилизация. Во второй половине 60-х гг. Достоевский вносит новый, осложняющий мотив в свое противопоставление России и Запада. Вслед за И. В. Киреевским, А. С. Хомяковым и другими создателями славянофильской доктрины он утверждает, что сохранить живым братское чувство, утраченное на Западе, России помогла восточно-христианская традиция, воспринятая и сохраненная православной церковью в противоположность западноевропейским католичеству и протестантизму с присущим им уже с самого момента их зарождения атомизирующим, рационалистическим началом. Кульминационной точки спор Достоевского с современной ему революционной Россией достиг в романе «Бесы» (1871—1872).

В основу «Бесов» Достоевский положил материалы нечаевского дела — получившего широкую огласку процесса, который слушался в Петербурге в июле—августе 1871 г. Герой этого процесса — политический заговорщик С. Г. Нечаев, человек сильной воли, склонный к различным авантюрам и неразборчивый в выборе средств, эмигрировал в 1869 г. за границу и, появив-

шись в Швейцарии среди русской революционной эмиграции, выдавал себя здесь за представителя будто бы созданного им в России тайного революционного общества «Народная расправа», не существовавшего в действительности. На время ему удалось добиться поддержки двух обманутых им ветеранов революционного движения — анархиста М. А. Бакунина и друга Герцена, поэта Н. П. Огарева, впоследствии от него отшатнувшихся. Пробравшись затем нелегально снова в Россию, Нечаев здесь, наоборот, выдавал себя за агента русской политической эмиграции и лондонского Международного товарищества рабочих, наделенного особыми полномочиями. Окружая себя таинственностью и требуя от обманутой им молодежи строжайшего, беспрекословного повиновения, Нечаев создал в Москве, главным образом среди студентов сельскохозяйственной академии, несколько политических кружков («пятерок») заговорщицкого типа, где он претендовал на роль диктатора. В написанном и пропагандировавшемся им «Катехизисе революционера», при составлении которого он воспользовался рядом положений из устава ордена иезуитов, Нечаев утверждал, что революционер не должен чувствовать себя связанным никакими обязательствами и не может пренебрегать никакими средствами. Провозглашая в качестве цели созданной им организации «всеобщее и повсеместное разрушение», Нечаев призывал своих последователей объединиться с разбойниками и деклассированными, преступными элементами, которые рисовались ему в ложном ореоле бунтарей и мстителей за общественную несправедливость. После того как программа Нечаева и его способ действий встретили отпор со стороны привлеченного им в организацию студента Иванова, Нечаев ложно обвинил Иванова в предательстве. Заставив членов «пятерки» убить Иванова, Нечаев снова эмигрировал за границу, так что процесс над арестованными нечаевцами слушался в его отсутствие.

В отличие от «Преступления и наказания» и «Идиота» действие в «Бесах» происходит не в Петербурге, а в одном из русских губернских городов. Достоевский возвращается здесь на новом этапе развития к форме «провинциальной хроники», которую когда-то испробовал в «Дядюшкином сне», но насыщает ее иным, злободневно-политическим, остродраматическим содержанием, заставляя разыграться перед читателем цепь событий, повторяющих внешние контуры нечаевского дела.

Следуя примеру Тургенева, автора «Отцов и детей», где изображен обострившийся в России 60-х гг. идеологический конфликт между поколениями и нарисован классический образ молодого революционера-нигилиста Базарова, Достоевский выводит в «Бесах» те же два поколения. Но он дает спорам между ними другую интерпретацию, чем Тургенев, который фигурирует в «Бесах» в карикатурном, пародийном образе сюсюкающего и самовлюбленного писателя Кармазинова (от слова «кармазин»,

обозначающего один из оттенков красного цвета — намек на его сочувствие «красным»).

В качестве типичного представителя старшего поколения в романе выступает высоко почитаемый рассказчиком его старый друг Степан Трофимович Верховенский. Рассказ о нем проникнут иронией: для биографии Степана Трофимовича романист воспользовался рядом деталей из биографии известного русского историка 40-х гг., друга Герцена Т. Н. Грановского и других либеральных западнических литературных и общественных деятелей того времени, переакцентировав соответствующие факты и придав им пародийную, комическую окраску. Степан Трофимович уже несколько лет как поселился в городе, где с большим достоинством играет «особую», «гражданскую» роль «гонимого» и «ссыльного», которой втайне чрезвычайно гордится и которая придает ему в глазах губернского общества, а особенно молодежи, большой авторитет. В прошлом он учился за границей, читал лекции в столичном университете, участвовал вместе с Белинским и Герценом в «Отечественных записках» и написал диссертацию по истории немецких торговых городов, «больно уколовшую» славянофилов. Ныне же, выдавая себя за политического ссыльного и сам веря в это (хотя, как впоследствии выясняется, для этого нет никаких реальных оснований), Степан Трофимович живет на покое в качестве бывшего воспитателя сына, друга сердца — и вместе с тем приживальщика — властной и деспотической генеральши Ставрогиной, благоговеющей перед ним, но одновременно и безжалостно им помыкающей. В действительности Степан Трофимович, как и многие другие люди его поколения, по суждению автора, всего лишь взрослый ребенок, суетный и тщеславный, но при этом бесконечно добрый, благородный и беспомощный Дон-Кихот. Его словесный либерализм, преклонение перед «западной» культурой и парламентскими учреждениями — безобидные и неопасные для общества игрушки, тешившие этого взрослого ребенка. Все это выясняется в эпилоге, где, пережив крах своих «западнических» убеждений, Степан Трофимович, бросивший свой дом и отправившийся в «последнее странствование» с котомкой за плечами, умирает бесприютным странником в простой крестьянской избе, умирает хотя и не отрешившимся от своего религиозного скептицизма, верующим по-прежнему лишь в «Великую мысль», но в то же время жаждущим бессмертия души, со словами любви и всепрощения на устах.

Не таковы духовные «дети» Степана Трофимовича и Кармазинова, взгляды которых представляют, по оценке писателя, следующее историческое звено развития тех же «западнических» убеждений, неизбежный логический вывод из них, но вывод, способный привести лишь в роковую бездну. В двух эпиграфах к роману — один из них взят из Евангелия от Луки и содержит рассказ об исцелении бесноватого и гибели стада свиней, в ко-

торое вселились вышедшие из него бесы, а другой из стихотворения Пушкина «Бесы», где изображается тройка, застигнутая в пути и закруженная «бесовской» метелью, — «дети» людей 40-х гг. с их нигилистическим рационализмом, западнической верой во всемогущество человека и его воли охарактеризованы автором как «бесы», «кружащие» Россию и сбивающие ее с истинного пути. Отсюда гневное, полемическое название романа — «Бесы».

Поколение «бесов» представлено в нем фигурами нескольких психологически несходных между собой героев. Это прежде всего сын Степана Трофимовича — Петруша (Петр Степанович), прообразами которого, как свидетельствуют черновики романа, были Нечаев и Петрашевский. Со снисходительной усмешкой слушающий восторженно-идеалистические тирады отца, которого он считает безнадежно отставшим от века, невежественный и циничный Петр Степанович лишен совести. Он откровенно заявляет о себе, что он — «мошенник, а не социалист» (10, 324). Главное его желание — личная власть. К товарищам, которых он стремится духовно подчинить себе и связать круговой порукой, чтобы, сделав своими послушными орудиями, увлечь в пучину анархии, Верховенский-младший относится с откровенным презрением. Исполнителем его планов и доверенным лицом является разбойник Федька Каторжный, которого Верховенский позднее сам же «ликвидирует». Но даже у совершенно циничного, низкого душой Петра Степановича и других людей того же типа есть, по художественному диагнозу романиста, потребность преклониться перед высшим, чем они сами, существом. Поэтому к омерзению, которое младший Верховенский вызывает у читателя, примешивается известная снисходительная жалость. Высшим, чем он сам, существом, к которому младший Верховенский испытывает чувства восхищения и почти собачьей преданности, является для него воспитанник его отца Николай Ставрогин, главный герой романа.

Николай Ставрогин — одно из самых сложных человеческих лиц, созданных Достоевским. Всегда щегольски одетый, холодный и бесстрастный, как великосветский денди, с лицом, напоминающим мертвую маску, и губами, на которых блуждает загадочная улыбка, Ставрогин — один из последних в литературе XIX в. трагических выразителей темы романтического «демонизма». Ставрогин — человек острого, аналитического ума и большой внутренней силы, полный сжигающей его ненависти к лицемерным устоям того общества, в котором он вырос и воспитался. Анархическое отрицание существующей лицемерной морали побудило Ставрогина в молодые годы бросить ей вызов и с головой погрузиться в разврат. В это время он совершил отвратительное преступление, мысль о котором позднее никогда не покидала его, — насилие над полуребенком, девочкой Матрешей. Рассказ об этом преступлении и вызванных им муках совести

составляет содержание особой главы романа — «У Тихона» (так называемой «Исповеди Ставрогина»), которую редакция «Русского вестника» исключила при печатании «Бесов», сочтя ее слишком смелой, и она была опубликована впервые уже после Октябрьской революции. Ставрогин посещает здесь живущего в расположенном неподалеку от города монастыре престарелого архиерея Тихона (образ которого навеян личностью Воронежского епископа Тихона Задонского) и читает ему свою отпечатанную в форме брошюры исповедь, которую он намерен (хотя так и не решается на это) опубликовать всенародно. После совершенного преступления Ставрогин ни на минуту не находит душевного покоя. Он делает попытку искупить свой грех, женившись на хромой и юродивой, но чистой душою Марии Лебядкиной, ищет новых любовных приключений, блуждает по всему свету, пытаясь найти рассеянье то среди восточных мудрецов и афонских монахов, то в обществе Петра Верховенского и швейцарских эмигрантов. Но все это не увлекает Ставрогина надолго — в сердце он неизменно чувствует ту же роковую пустоту; в глубине его ни на одну минуту не умолкает голос совести, которая, как безжалостный и неподкупный судья, напоминает Ставрогину об его преступлении. Став виновником гибели не только Матреши, но и Хромоножки, искалечив жизнь двух других героинь — Марьи Шатовой и Лизы Дроздовой, Ставрогин на последних страницах романа кончает с собой, отказываясь от первоначального плана бежать после ареста членов созданной Петром Верховенским заговорщической организации в Швейцарию со своим последним преданным другом — Дарьей Павловной, умной, доброй и энергичной сестрой убитого Верховенским Шатова.

Рассказ в «Бесах» ведется от лица хроникера, который не только является очевидцем и летописцем описываемых в романе кровавых и мрачных событий, но и второстепенным действующим лицом, типом городского обывателя. Но нередко автор передает ему свой дар глубокого проникновения в чужие сердца или, сбрасывая маску, сам становится на его место. Смена и совмещение разных точек зрения на описываемые события — точек зрения рассказчика (к помощи которого Достоевский прибегал еще раньше в своих повестях, а позднее прибегнет в «Братьях Карамазовых»), автора и персонажей — вообще характерны для Достоевского, успешно добивавшегося таким образом особой выпуклости и достоверности, своего рода «стереоскопичности» изображения.

Достоевский указывал, комментируя впоследствии свой роман и отвечая его критикам, что он не считал своей задачей изображение реальной нечаевщины. Опираясь на материалы нечаевского дела и перенося на страницы своего произведения отдельные его эпизоды, а также некоторые черты психологического облика его участников, романист в соответствии с эстетикой сво-

его «фантастического» реализма по существу лишь отталкивался от нечаевщины как конкретно-исторического явления, создавая картину, в которой сложным образом переплетались непосредственная реальность и вымысел, психологически глубокое, гениальное и реакционное.

При всем открыто заявленном автором неприязненном отношении к тогдашнему революционному движению в «Бесах» нет ни веры в незыблемость устоев самодержавно-помещичьей России, ни стремления их приукрасить. Достоевский создает памфлет и на отца-либерала — Верховенского старшего, и на сына — Верховенского младшего. Но противостоящие им охранители устоев — немец-губернатор Лембке, его помощники и жена Юлия Михайловна — оказываются в романе объектами не менее жестокой сатиры, чем нигилисты-нечаевцы. И бюрократическая администрация Александра II, и представители дворянского губернского общества, обрисованные на страницах романа, по оценке автора, — такой же продукт чуждой народу и оторванной от народных начал верхушечной, призрачно-фантастической цивилизации, как и Нечаев-Верховенский.

Притом если фон Лембке, его жена, генеральша Ставрогина или писатель Кармазинов заслуживают, с точки зрения автора, всего лишь пренебрежительной оценки и в сущности не стоят серьезной полемики, то с революционным лагерем дело обстоит, по мнению романиста, сложнее. Здесь есть свои Верховенские, но есть и свои Кирилловы и Шатовы — люди безукоризненной нравственной чистоты и самоотверженности, не случайно, но *закономерно* в процессе своих исканий вступившие на путь, который на определенном этапе развития привел — да и не мог не привести — только сюда. И даже Ставрогину автор, казня и не щадя его, готов отдать должное: он, этот отрицательный герой «Бесов», предстает в изображении романиста не только как «барич», оторванный от народной почвы, и не только как «великий грешник», изменивший своему высокому предназначению и за это осужденный богом и людьми, но и как трагическая фигура, как мученик, страдающий от потери своего человеческого лица.

Весь современный ему мир, Россия и Запад, находятся — таков скорбный диагноз автора «Бесов» — во власти страшной болезни, а потому и все люди этого мира одинаково нуждаются в нравственном исцелении. Оно необходимо не только Ставрогину, Кириллову или Шатову, но и Федьке Каторжному, и хромой и полоумной Марье Лебядкиной, одаренной прекрасной и светлой душой; оно необходимо и образованным классам, и народу, и верхам, и низам. Мир стоит на пороге нового, неизвестного будущего, в прежнем своем виде он не может существовать — и в то же время пути к этому будущему еще не известны никому, их не знает и Шатов, самый близкий автору из героев «Бесов», стоящий, однако, лишь в преддверии будущего, неспособный ступить за его порог, да и не представляющий, как это

сделать. Самое «бесовство» Нечаева и нечаевцев — в понимании автора — лишь симптом трагического хаоса и неустройства мира, специфическое отражение общей болезни переходного времени, переживаемого Россией и человечеством.

Роман «Бесы» долгое время воспринимался критикой — и в России, и на Западе — как произведение антиреволюционное, направленное против освободительного движения. История нашего века показала, что дело обстоит сложнее. Достоевский выразил в «Бесах» ту мысль, что революционное движение не развивается в безвоздушном пространстве. Оно не отгорожено непроницаемой, глухой стеной от окружающего общества и его идей. А это означает, что в среду участников революционного движения могут проникать — и на деле проникали уже в XIX в. и действовали рядом с самоотверженными и честными, готовыми пожертвовать жизнью за счастье народа борцами за революцию и социализм, — также Петры Верховенские и Шигалевы, скрывавшие под маской ультралевых, мнимореволюционных или псевдосоциалистических фраз свое истинное лицо честолюбивых и нечистоплотных представителей деклассированной мелкобуржуазной богемы, людей, для которых призыв к «прямому действию» означал всего лишь призыв к удовлетворению собственного тщеславия и аморализма. Наш век обнаружил, что Достоевский не ошибся. Достаточно вспомнить, что Муссолини в молодости был близок к социалистическому движению, что одним из идеологов «прямого действия» во Франции был анархист Ж. Сорель, что гитлеровцы именовали себя «национал-социалистами». Надо вспомнить и о тех разрушительных, опасных для судеб человеческой культуры началах, которые обнаружили в наши дни маоизм и другие экстремистские течения различного рода — правые и левые, — глубоко враждебные гуманизму и подлинному, реальному социализму. Не случайно Маркс и Энгельс сошлись с Достоевским в непримиримо резкой оценке нечаевщины, хотя они и подходили к ней с совершенно иных, пролетарско-революционных классовых позиций. Но заслуга писателя, художника, как заметил еще Чехов, состоит прежде всего в том, чтобы правильно поставить вопрос, а не в том, чтобы обязательно, во что бы то ни стало, верно его решить. И в этом отношении заслуга Достоевского в «Бесах» не может быть оспорена. Исследуя критически духовно-нравственный облик современных потомков Ставрогина, Петра Верховенского, капитана Лебядкина, Шигалева, прогрессивная мировая литература XX в. в борьбе с реакцией уже не раз обращалась и еще не раз будет обращаться к опыту Достоевского-художника.

В свете большой истории критика нечаевщины Достоевским была полезна прежде всего для самого освободительного движения. Ибо святое дело революции не терпит грязных рук Верховенских и Шигалевых, не имело и не имеет с деятелями подобного рода ничего общего. Поэтому глубоко закономерным было

то, что К. Маркс еще в 70-х гг. XIX в. провел ясную и четкую разграничительную линию между мелкобуржуазным анархизмом Бакунина и Нечаева, их релятивизмом в политике, этике и эстетике, программой мещанского, вульгарного казарменного коммунизма — и чуждой какой бы то ни было тени этического релятивизма, глубоко чистой и благородной по своим целям, по политическим методам и средствам борьбы программой революционной марксистской партии.

Еще до того как Достоевский начал «Бесов», он мечтал написать большой роман (или цикл романов) «Житие великого грешника» (более раннее название «Атеизм», 1868—1870), изображающий долгий жизненный путь и идейные искания современного русского человека, его метания между религией и атеизмом на фоне нескольких формаций умственной жизни русского общества XIX в. Замысел этот получил дальнейшее развитие в двух последних романах писателя. В первом из них, «Подростке» (1875), Достоевский (в противовес «Детству» и «Отрочеству» Льва Толстого) поставил своей задачей обрисовать процесс умственного и нравственного формирования юноши не из дворянской, а из разночинной среды, рано узнающего изнанку жизни и болезненно ощущающего ее социальное «неблагообразие».

Как и в «Бесах», в «Подростке» фигурируют два поколения — «отцы» и «дети». Но облик представителя молодой России обрисован в «Подростке» гораздо более сочувственно, чем в первом романе. Это было свидетельством серьезных внутренних колебаний романиста в оценке русской молодежи и ее идейных исканий. Не случайно в отличие от «Бесов» и предшествовавших им двух романов, которые были напечатаны в журнале Каткова «Русский вестник», «Подросток» появился в «Отечественных записках», издававшихся духовными вождями революционеров 70-х гг. — другом молодости Достоевского Н. А. Некрасовым и бывшим многолетним оппонентом романиста в журнальной борьбе М. Е. Салтыковым-Щедриным.

«Подросток» — опыт Достоевского в жанре романа воспитания, отмеченный, однако, той же печатью глубокого своеобразия, что и остальные его романы. Это записки юноши-мечтателя, только что вступившего в жизнь и в течение первого года своей духовной самостоятельности переживающего сложный и бурный процесс нравственной борьбы и внутреннего созревания. Достоевский сам определил главную тему этого своего произведения как «беспорядок». «Беспорядком» отмечены и широко изображенная в романе жизнь русского общества начала 70-х гг., и умственные блуждания самого героя — своеобразного «гадкого утенка», который достигает умственной зрелости и самопознания лишь пройдя через школу соблазнов и тайного порока.

Незаконный сын помещика Версилова и его бывшей крепостной (носящий в то же время имя своего «законного» отца Ма-

нара Долгорукого), герой романа уже по своему происхождению является, в понимании автора, олицетворением того «беспорядка», которым отмечена жизнь простого русского человека. С первых лет своей сознательной жизни Подросток тянется к своему настоящему отцу — Версилову, страстно хочет разгадать тайну этого загадочного для него и для окружающих человека, но постоянно встречает с его стороны отчуждение и отпор. В то же время уже одинокое детство, проведенное в Москве, в «чужих людях», познакомило Аркадия с ощущением социального неравенства и унижения, выпадающего в окружающем его обществе на долю незаконнорожденного. Вызванный после окончания гимназии родителями в Петербург, гордый и мечтательный Аркадий одновременно обожает и ненавидит Версилова, хочет добиться его любви и признания.

В борьбе с враждебной ему действительностью герой с головой уходит в созданную им, тщательно скрываемую от всех гордую «идею» — стать новым Ротшильдом и с помощью накопленных богатств (которые он сам же глубоко презирает) завоевать могущество и власть над людьми. Вступив в борьбу с обществом, Подросток, как ему представляется, готов воспользоваться даже темными махинациями, насилием и шантажом. Но, подобно другим центральным героям романов Достоевского, Аркадий — не заурядный «приобретатель», а мыслящий и чувствующий юноша, стремящийся решить для себя основные нравственные вопросы жизни, переживающий лихорадочный процесс внутренних исканий и сомнений. Под влиянием этих сомнений окружающие люди нередко представляются ему обманщиками и мерзавцами, а мир — ареной сильного. Но каждый раз после этого в нем с новой силой вспыхивает вера в жизнь и в управляющие ею светлые моральные начала. Эта вера, которую поддерживают в герое мать и сестра и которая особенно остро вспыхивает в нем после знакомства с названным отцом Аркадия — крестьянином-странником Макаром, помогает герою после долгой и мучительной борьбы преодолеть яд своих разрушительных сомнений и начать новую жизнь.

Версилова, воплощающего лучшие черты русского дворянства отходящей эпохи, и Подростка, представителя современной молодежи, Достоевский рассматривает в качестве типов двух поколений русского общества, которые, хотя они и разделены взаимным недоверием и враждой, преемственно связаны между собой, идейно и психологически глубоко родственны друг другу. Мысль о психологической общности, о сходстве исканий «отцов» и «детей» раскрывается в диалогах между Версиловым и его сыном, составляющих основные нервные узлы романа. Психологическая близость отца и сына приводит их после долгих недоразумений к взаимному сближению. Оба они — несмотря на свои исступленные метания между добром и злом — в конечном счете одержимы, по мысли писателя, одной и той же «русской»

тоской по «живой жизни», по общечеловеческой правде и справедливости, призваны к глубокому и искреннему «всемирному болению за всех» (13, 376).

5

Разбирая в 1873 г. полотна русских художников, экспонированные в Петербурге перед отправкой на Венскую всемирную выставку, Достоевский высоко оценил «Бурлаков» И. Е. Репина и другие произведения «передвижников» (В. Г. Перова, В. Е. Маковского и других), он заявил, что «наш жанр на хорошей дороге». Но романист призвал при этом современных ему русских художников, не останавливаясь на достигнутом, завоевать для русской живописи также область исторического, «идеального» и фантастического, ибо «идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность» (XI, 78). Призыв этот, косвенно обращенный не только к русской живописи, но и к литературе 70-х гг., можно рассматривать как эстетическое выражение тех новых исканий, которые привели автора к созданию его последнего, итогового романа «Братья Карамазовы» (1879—1880), где «текущая действительность» выступает в сложном сплаве с исторической и философской символикой и обрамлена «фантастическими» элементами, восходящими к средневековым житиям и русскому духовному стиху.[16]

К моменту, когда Достоевский начал работу над «Карамазовыми», в литературе наметились новые веянья. В 50—60-х гг. в русском романе, повести, рассказе господствовали темы и образы современной жизни, воссозданной во всей присущей ей конкретности и полноте очертаний. Со второй же половины 70-х и в 80-х гг. русская реалистическая литература вновь зачастую начинает обращаться к «вечным» темам и образам, также подсказанным размышлениями над современностью, но разрабатываемым нередко в формах легенды, аллегории, «народного рассказа» — с использованием соответствующего круга традиционно-поэтических мотивов, которые насыщаются широким и емким символическим смыслом. Эта общая тенденция времени в 70—80-х гг. по-разному проявилась у Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Гаршина, Л. Толстого, Короленко. Не случайно и в «Карамазовых» в отличие от предшествующих произведений Достоевского высокие, поэтические и трагические, «вечные» образы не только служат для романиста символическими ориентирами,

[16] См. о связи эволюции эстетических деклараций Достоевского и его творчества 60—70-х гг.: *Фридлендер Г. М.* Эстетика Достоевского. — В кн.: Достоевский — художник и мыслитель. М., 1979, с. 145—157; о преломлении в «Братьях Карамазовых» мотивов древнерусской литературы и фольклора см.: *Ветловская В. Е.* Поэтика «Братьев Карамазовых». Л., 1977.

призванными осветить для читателя глубинный смысл рисуемых романистом ситуаций (как это было уже в «Преступлении и наказании» с образами Наполеона или Магомета, в «Идиоте» с образом Христа, в «Бесах» с символическим эпиграфом), но им отведено также специальное — обширное — место в кульминационных книгах и главах романа, образующих особую философско-символическую «надстройку» над главами, которые посвящены социально-бытовым коллизиям и типам «текущей» действительности.

Так же как в «Бесах», Достоевский переносит действие «Братьев Карамазовых» из Петербурга в провинцию, — на этот раз не в губернский, а в отдаленный от центра небольшой уездный городок Скотопригоньевск. Но он избирает местом действия русскую провинцию не для того, чтобы противопоставить крепость и яркость сохранившегося здесь патриархального бытового уклада, обладающего чертами своеобразной народности, мертвящему формализму крепостнически-бюрократических порядков и тем болезненным социальным процессам, которые вызывало капиталистическое развитие России. Писатель ведет своего читателя из Петербурга в провинцию с тем, чтобы показать, что болезненные социально-психологические процессы, которые он рисовал в романах 60-х гг., перестали быть «привилегией» Петербурга, что они охватили в большей или меньшей степени всю страну. Под влиянием ломки привычного уклада жизни, брожения, охватившего многие сотни и тысячи «случайных» семейств, не только в Петербурге, но и за сотни верст от столицы русские люди, как показывает Достоевский, не могут больше жить бессознательно, стихийно подчиняясь заведенному порядку.

Романист отчетливо видит, что в России конца 70-х гг. не осталось ни одного самого тихого уголка, где бы не кипела скрытая борьба страстей и не ощущалась с большей или меньшей силой напряженность существующего положения вещей, острота поставленных им вопросов. Даже в провинциальном монастыре, где на поверхности царят спокойствие и «благообразие», на деле происходит упорная скрытая борьба «старого» и «нового», сталкиваются между собой дикий, невежественный фанатизм и ростки иного, более гуманного жизнепонимания, суровый, угнетающий формализм и растущее чувство личности. Рядовое, заурядное на первый взгляд преступление сплетается воедино с вечными проблемами бытия, над которыми бились и бьются столетиями величайшие умы человечества. А в провинциальном трактире никому не известные русские юноши — почти еще «мальчики», — отложив в сторону все свои текущие дела и заботы, спорят о «мировых» вопросах, без решения которых — как они сознают — не может быть решен ни один частный вопрос их личного бытия.

Поставленная в центр романа семья Карамазовых и другие описанные в нем семьи — Хохлаковы, Снегиревы — представ-

ляют собой различные с социальной и психологической точек зрения варианты типа семьи, которую Достоевский охарактеризовал как «случайное семейство». Во всех них нет «благообразия», идет глухая, скрытая или открытая борьба между поколениями. В семье Карамазовых она приводит к убийству отца. Убийство это симптоматично, с точки зрения романиста, не только в том отношении, что служит свидетельством «неблагообразия» помещичьего быта, распада семьи в новую, пореформенную, буржуазную эпоху. Оно представляет собой внешнее проявление также и другой, более глубокой социально-психологической драмы. Вместе с неизбежным и закономерным распадом старых нравственных норм в условиях пореформенной эпохи среди различных социальных слоев, по наблюдениям романиста, росло сознание относительности всякой нравственности, усиливались разрушительные, хищнические, антиобщественные стремления, выражаемые анархической формулой «все позволено» (14, 65, 76; X, 290).

Отец трех братьев Карамазовых, Федор Павлович — разбогатевший приживальщик, близкий Фоме Опискину, Лебедеву и другим уже знакомым нам «шутам» Достоевского. Черты «римского патриция эпохи упадка» (по авторской характеристике) сочетаются в нем с чертами разбогатевшего выскочки, который (хотя в душе его порою звучит голос совести и религиозного умиления) ни на одну минуту не может забыть о своем прошлом и, сотрясаясь от внутренней злобы, хочет на старости лет нравственно отплатить другим за унижения, испытанные в молодости. От презрения к отцу и нравственного осуждения его не может освободиться даже младший из Карамазовых, Алеша, несмотря на свои евангельские идеалы. С общим отношением братьев Карамазовых к отцу связаны основная коллизия и нравственная проблематика романа.

Старший из братьев, Дмитрий — человек страстный и увлекающийся, неспособный владеть своими страстями, а потому доходящий порой до безобразных поступков, но в то же время великодушный и благородный в душе. На всех путях своей жизни Митя сталкивается с отцом, и это вызывает у него яростное раздражение: в отчаянии он несколько раз заявляет, что не ручается за себя, так как в гневе может убить Федора Павловича. Однако в решающую минуту Мите все же удается удержать себя от отцеубийства.

Второй из братьев Карамазовых, Иван — по натуре мыслитель. Это человек холодного, отвлеченного ума. атеист и скептик по убеждениям. Испытывая одинаковое презрение и к отцу, и к старшему брату за их нравственное «безобразие», Иван ничего не имеет против того, чтобы отец и брат взаимно истребили друг друга, чтобы «один гад съел другую гадину» (14, 129).

Ни Митя, ни Иван не совершают убийства. Однако скептические рассуждения Ивана, проповедуемое им презрение к об-

щепринятым моральным нормам, его утверждение, что «умному человеку» «все позволено», находят себе благодарную почву в озлобленном и трусливом лакее Смердякове — четвертом, незаконном сыне Федора Павловича. Считая Ивана своим единомышленником, который хочет смерти отца и в необходимом случае поможет ему скрыть следы преступления, Смердяков совершает убийство Федора Павловича с расчетом, чтобы убийство это было приписано Мите.

Таким образом, фактическим убийцей является Смердяков. Но, как сурово показывает читателю Достоевский, нравственная ответственность за убийство падает и на обоих старших Карамазовых, прежде всего на Ивана. Оба они хотя и не совершили убийства, но в душе осудили отца и желали его смерти. Иван был непосредственным вдохновителем Смердякова, заронившим в него мысль о преступлении и давшим молчаливое согласие на убийство, — лишь бы его совершил другой, а не он сам. Осознав свою вину, каждый из братьев уже не может остаться прежним человеком. Гордый и непокорный Иван сходит с ума, а Митя смиряется, признавая не только свою моральную ответственность за прошлое нравственное безобразие, но и свою вину за общее горе и страдания всех тех, о ком он раньше не думал. Сознание ответственности каждого человека за страдания всех людей символически выражает сон, который снится Мите, обвиненному в убийстве отца и арестованному после предварительного следствия. Во сне он видит стоящих у околицы сгоревшего русского села крестьянских женщин, собирающих подаяние. У одной из них на руках горько плачет крестьянское «дитё». Плач голодного крестьянского ребенка болезненно отзывается в сердце Мити, заставляет его почувствовать свою нравственную вину перед народом, ответственность за страдания каждого — близкого и далекого — человека.

В «Исповеди горячего сердца» (лихорадочном монологе Дмитрия перед Алешей) он, казня себя, высказывает пессимистический взгляд на современного человека и его нравственную природу. Современный цивилизованный человек — и в этом его беда, утверждает Митя, — «слишком» широк, в его крови живет сладострастное «насекомое», которое заставляет большинство людей колебаться между добром и злом, «идеалом Мадонны» и «идеалом Содомским» (14, 100). Поэтому единственный выход, возможный для него, — смирение, отречение от своих страстей, влекущих его к хаосу, к преступлению, к мучению и унижению себя и других во имя удовлетворения прихотей своего «я». Столь же антиномично по-своему мышление Ивана, отраженное в главах «Бунт» и «Великий инквизитор» пятой книги.

Иван — носитель отвлеченного, рационалистического, кабинетного типа мысли. Подобный склад мысли, по оценке Достоевского, не представляет собой чего-то данного от века: он по-

рожден определенными условиями исторической жизни. Рассудочный, отвлеченный строй мысли, свойственный Ивану, характерен для человека индивидуалистической эпохи, человека, у которого нарушено нормальное равновесие между умом и чувством, интеллектуальным и нравственным началами. Сильный в разложении, в анализе, такой склад мысли, по приговору романиста, слаб и бессилен там, где речь идет о философском и моральном синтезе. Отсюда исторически закономерное блуждание мысли Ивана в мире логических антиномий и нравственных софизмов.

Иван не может найти выход из открывающихся перед его умственным взором бесконечных противоречий. Вся вселенная и вся жизнь человечества предстают перед ним под знаком неразрешимых для него антиномий, под знаком столкновения бесконечного и конечного, абсолютного и относительного начал, добра и зла, Христа и «Великого инквизитора». И дело здесь не только в личной слабости Ивана. Противоречия, на которые наталкивается его мысль, по мнению Достоевского, объективно неразрешимы, если оставаться в пределах того типа философской культуры, носителем которой является Иван. Индивидуалистическая цивилизация, трагически разобщающая людей и отрывающая их друг от друга, порождает, согласно диагнозу автора «Братьев Карамазовых», свой, потенциально враждебный человеку, холодный и отвлеченный, формально-логический тип мышления, который является ее необходимым духовным выражением и дополнением.

Кульминация исповеди Ивана — его «бунт», давший название соответствующей главе романа. Иван способен допустить, что для целей, неизвестных человеку, бог мог обречь людей на лишения и страдания, но он не может — даже при допущении будущей гармонии и блаженства за гробом — примириться с мыслью о страданиях детей. Бросая вызов всем религиям и всем философским теодицеям со времен Лейбница, Иван заявляет, что он отказывается своим земным, «эвклидовским» умом понять мир, где не только взрослые, причастные грехам этого мира, но и невинные дети обречены на социальные унижения, смерть и страдания. Поэтому он почтительно возвращает творцу «билет», дающий человеку право участвовать в поставленном этим творцом земном представлении вместе с будущей, венчающей его «мировой гармонией». Полный отчаянья и потрясающего богоборческого пафоса рассказ Ивана о смерти затравленного собаками по приказу помещика крестьянского мальчика вызывает не только у Ивана, но и у Алеши сознание невозможности примириться с преступлениями против человечности, рождает у последнего мысль о необходимости отмщения за них. На вопрос Ивана, что следует сделать с помещиком, затравившим ребенка, Алеша, отбросив в сторону свои религиозные идеалы, без колебаний отвечает: «Расстрелять!» (14, 221).

В шестой книге романа («Русский инок») в качестве философской антитезы к идеям Мити и Ивана Достоевский излагает идеалы Зосимы — тот единственный ответ, который человечество, по мнению писателя, могло в то время дать на религиозные сомнения, мучившие его на протяжении всей жизни и вложенные романистом в уста обоих главных героев. Не отвергая по существу трагических вопросов, выдвинутых Иваном, Зосима утверждает, что от самого человека зависит, является ли мир для него адом или раем. В любых обстоятельствах он прежде всего должен быть чист душой и жить в мире со своей совестью. Для того, кто верен этому моральному идеалу, теоретические сомнения Ивана теряют свою остроту. Душевная открытость чудесам окружающего мира, труд, кроткое и терпеливое любовное служение людям избавляют его от неразрешимых вопросов, терзающих Ивана, дают возможность обрести душевное равновесие, постоянную ясность духа. Таков не теоретический (ибо такой ответ, по мнению писателя, дать невозможно!), но практически удовлетворяющий человека ответ на вопросы Ивана.

Несмотря на большое искусство и упорный труд, вложенные романистом в книгу «Русский инок», представляющую собой образец тонкой художественной стилизации, она не вполне удовлетворила Достоевского. Как свидетельствуют его письма и заметки в записной книжке 1880—1881 гг., Иван, а не Зосима, оставался в его сознании важнейшим героем романа. «Проклятые» вопросы, столь остро сформулированные от лица Ивана, никогда не умолкали в его собственной душе.

Философская вершина «Братьев Карамазовых» — рассказанная Иваном Карамазовым Алеше в пятой главе книги «Pro и contra» легенда «Великий инквизитор». Эта фантастическая «поэма», как определяет жанр ее Иван Карамазов, напоминающая средневековые мистерии и «видения», представляет, если верить автору романа, юношеское произведение Ивана — наподобие статьи Раскольникова в «Преступлении и наказании». В то же время «Легенда» — одно из наиболее волнующих и грандиозных, насыщенных тревожной философской мыслью художественных созданий Достоевского.

Действие «Легенды» отнесено условно к XVI веку — к эпохе наивысшего торжества инквизиции. В один из тогдашних дней, отмеченных пытками и казнями, в городе, который считался твердыней инквизиции, Севилье, появляется Христос — в том виде, в каком он обрисован на страницах Евангелия. Народ сразу узнает и восторженно приветствует его, но увидевший Христа Великий инквизитор приказывает заключить его в темницу как нарушителя общественного спокойствия и порядка. Ночью Инквизитор является в темницу к Христу и обращается к нему с речью, на которую Христос отвечает скорбным молчанием. Пораженный этим всепонимающим молчанием, Инквизитор, согласно задуманному Иваном окончанию «Легенды», отказывается

от первоначального намерения — утром сжечь Христа публично как еретика — и отпускает его из темницы, с тем чтобы впредь он «никогда, никогда» не приходил и не нарушал его власти, как и законов других церковных и светских властей, — не приходил даже в час, возвещенный в Апокалипсисе (14, 239).

Таково краткое содержание «Легенды», глубокий, обобщающий философско-символический смысл которой раскрыт в речи Инквизитора.

Достоевский противопоставляет в «Легенде» нарисованный в Евангелии образ Христа и содержание его проповеди всем позднейшим известным ему властям Запада — духовным и светским. По евангельскому рассказу, Христос отверг искушения злого духа, отказавшись утвердить свою власть над людьми ценой насилия над их свободой. Позднейшие же духовные и светские власти Западной Европы, начиная с императорского и католического Рима, по мысли автора «Легенды», отвергли завет Христа и утвердили свое господство на «чуде», «тайне» и «авторитете». Развратив своих подданных, они заставили их бояться свободы и отдать ее в обмен на «хлебы», пожертвовать своим человеческим достоинством и независимостью во имя сытости и материального комфорта. Поэтому Инквизитор Достоевского признает себя в «Легенде» слугой не Христа, а искушавшего его дьявола. И в то же время, как всякий человек, строящий свою власть на насилии над другими людьми, Инквизитор глубоко несчастен, ибо подобная власть, по мысли автора «Легенды», не только бесчеловечна и несправедлива. Она обрекает неизбежно того, кто пользуется ею, на муки одиночества и страдания, отделяет его от остального человечества. Это тайное страдание Инквизитора понимает Христос; поэтому в «Легенде», прежде чем уйти из темницы, он «тихо целует его в его бескровные девяностолетние уста» (14, 239) как одного из своих самых потерянных, но одновременно и несчастных, сбившихся с пути детей, — детей, добровольно предавшихся дьяволу.

Как во всех своих поздних произведениях, Достоевский в «Легенде» выражает неверие в борьбу за политические свободы, противопоставляя ей в качестве идеала нравственную свободу духа. И все же «Легенду», без сомнения, следует рассматривать как одно из проявлений высшего накала свойственных писателю бунтарских, протестующих настроений. Все известные ему формы политической и церковной власти, начиная с Римской империи и вплоть до его времени, Достоевский здесь рассматривает как родственные друг другу формы насилия над человеческой свободой и совестью. В этом отношении они существенно не отличаются, по суровому приговору писателя, от средневековой инквизиции. Гневно осуждая любое проявление насилия, Достоевский нераздельно сливает воедино дорогой ему образ Христа с представлением о его близости народу и мыслью о свободе, выдвигая их в качестве лучезарной нравственной силы будущего против

мрачных исторических сил принуждения, воплощенных в ненавистном писателю образе фанатика-инквизитора.

Вульгарным «двойником» Ивана является Смердяков, фигура которого вырастает в глубокое социально-художественное обобщение. Образ мысли этого тупого и расчетливого лакея телом и духом, мечтающего открыть на деньги, украденные после убийства, прибыльный ресторан в Париже и презирающего простой народ за его «глупость», отражает тлетворное влияние денег на душу городского мещанина, отравленную «соблазнами» цивилизации. Так же как параллель между Раскольниковым и Лужиным, сопоставление Ивана и Смердякова позволяет Достоевскому установить, что при всем различии их культурного и нравственного уровня между горделивым индивидуалистом Иваном и лакеем Смердяковым существует социальная и психологическая общность, внутреннее «сродство душ». В этом убеждается, с ужасом отшатываясь от убийцы Смердякова, сам Иван.

Мысль о мелком и низком начале, скрывающемся на «дне» души индивидуалистически настроенного интеллигента — как бы рафинирован он ни был, — углубляется с новой стороны в предпоследней, замечательной по силе и глубине главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича». Это идейно-художественная кульминация одиннадцатой книги и одна из вершин всего творчества Достоевского. Опираясь на изучение данных современной ему научной психологии, которые он подвергает своей художественной интерпретации, Достоевский пользуется сценой галлюцинаций Ивана, вызванных ощущением его морального банкротства, для того чтобы дать возможность читателю вынести Ивану последний, окончательный приговор. Фантастический собеседник Ивана — черт, живущий на дне его души, — является в изображении автора «Карамазовых» проекцией всего того мелкого и низкого, что скрывается в душе оторванного от народа утонченного интеллигента, но обычно спрятано в ней под покровом горделивых индивидуалистических фраз. Опираясь на традицию гетевского «Фауста», символические приемы средневековых легенд и мистерий, Достоевский объединяет в сцене беседы Ивана с чертом беспощадный по своей правдивости и трезвости психологический анализ и грандиозную философскую символику. Образ Ивана, беседующего с чертом, иронически соотносится Достоевским с Лютером и Фаустом, для того чтобы тем разительнее показать мизерность души мнящего себя свободным интеллигентного индивидуалиста конца XIX в., комические и жалкие черты «искусителя», прячущегося на дне его души.

Особое место в романе принадлежит «мальчикам» — представителям будущей России. Рисуя трагическую судьбу любящего, самоотверженного и в то же время гордого, мстительного Илюши Снегирева, раскрывая присущее ему раннее мучительное сознание социального неравенства и несправедливости, изображая привлекательный образ четырнадцатилетнего «нигилиста», умного ищу-

щего и энергичного Коли Красоткина, Достоевский освещает те сложные и разнообразные превращения, которые психология ребенка претерпевает в реторте городской жизни. Но рассказ о «мальчиках» позволяет автору не только дополнить свою картину вздыбленной и потрясенной русской городской жизни новыми яркими штрихами. Нравственное объединение прежде разъединенных товарищей Илюшечки у постели умирающего товарища является своего рода идеологическим завершением романа; оно представляет собой попытку художественным путем утвердить социально-утопические мечтания Достоевского. «Союз», отныне объединяющий навсегда товарищей Илюши, выражает мечту писателя о движении человечества к светлому будущему, к новому «золотому веку», выражает его надежду на новые поколения русской молодежи, которым суждено сказать свое слово в жизни России и вывести человечество на иные, светлые пути.

Достоевский собирался продолжить «жизнеописание» Алексея Карамазова, посвятив второй роман о нем жизни его в «миру». Уйдя из монастыря, любимый герой Достоевского должен был, судя по воспоминаниям современников, погрузиться в гущу политических страстей эпохи народовольчества, стать на время атеистом и революционером, а возможно, и дойти до мысли о цареубийстве. Замысел этот, который писателю не дано было осуществить, — характерное отражение постоянного живого взаимодействия между творческой мыслью романиста и бурной исторической действительностью его времени.

Еще в середине 60-х гг. у Достоевского сложился взгляд на газету и вообще текущую периодическую печать как на ничем не заменимый для художника и психолога источник познания современности. «В каждом нумере газет, — писал он, — вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они *факты*. Кто же будет их замечать, их разъяснять и записывать? Они поминутны и ежедневны, а не *исключительны* <...> Мы всю действительность пропустим этак мимо носу» (П., II, 169—170).

Углубленное внимание к периодической прессе, как видно из его записных книжек, привело Достоевского уже в 1864 г. к замыслу журнала, состоящего из статей на темы, подсказанные чтением текущей прессы, непосредственно связанные со «злобой дня». В октябре 1867 г. Достоевский в письме из Женевы к племяннице С. А. Ивановой возвращается к тому же замыслу, «форма и цель» которого для него «совершенно выяснились» (П., II, 44). Осуществлением этих планов явился «Дневник писателя», к созданию которого Достоевский смог приступить в 1873 г., — одно из оригинальнейших его творений, представляющее собой как бы логическое завершение эстетики Достоевского-романиста, основанной на углубленной художественной разработке тем и образов, подсказанных «текущей» действительностью.

«Дневник писателя» — не обычный дневник, предназначенный для самого себя и служащий для записи ежедневных раздумий, анализа своих поступков и впечатлений личной жизни. Такого дневника, подобного знаменитым дневникам французского живописца-романтика Э. Делакруа, братьев Гонкуров или Льва Толстого, Достоевский сколько-нибудь регулярно никогда не вел. Его «Дневник писателя» — не личный, интимный дневник, а оригинальный литературно-публицистический жанр: журнал, издающийся для широкой публики одним лицом и составленный из его откликов на политическую и литературную «злобу дня», статей и рассказов, представляющих философско-художественный комментарий к событиям и проблемам «текущей» действительности.

С 1876 г. (в 1873 г. он печатался в журнале «Гражданин») «Дневник писателя» и строился автором композиционно как обычный журнал, каждый из номеров которого был посвящен не одной, а нескольким различным острозлободневным темам. Благодаря этому Достоевскому удалось достичь в его уникальном в своем роде издании исключительного тематического и жанрового разнообразия. Здесь получили отражение размышления романиста над всеми занимавшими его вопросами русской и международной общественно-политической и культурной жизни его времени. Ценные автобиографические признания, литературные отклики, заметки мемуарного характера соседствуют здесь с повестями, рассказами, зарисовками, относящимися к шедеврам психологической прозы Достоевского, со страницами его — порою вызывающей отпор современного читателя по своим определяющим идеям, но всегда взволнованной и глубоко искренней по тону — публицистики.

К числу наиболее глубоких и важных разделов «Дневника» относятся страницы, посвященные анализу ряда тогдашних русских судебных процессов — Кронеберга, Каировой, Корниловой, Джунковских. Подходя к их анализу со своим несравненным даром психолога-сердцеведа и опираясь на присущую ему художественную интуицию, автор «Преступления и наказания» гениально сумел заглянуть в самые потаенные уголки души каждого из участников этих процессов — от обвиняемых до жертв их преступления и от обвинителя до адвоката. Особый интерес Достоевского привлекали процессы, в которых речь шла о мучениях детей, издевательствах над ними родителей, а также о семейном разладе и сложных коллизиях любви и ревности. Рассматривая материал каждого из названных процессов в широкой социально-психологической перспективе, стремясь тщательно взвесить и проанализировать с психологической точки зрения доводы, выдвигавшиеся каждой из сторон, Достоевский нередко достигал на страницах, им посвященных, большой глубины философской мысли и редкой по силе художественной изобразительности. Борясь против мертвящего, бюрократического судебного формализма, стремясь превратить судебное разбирательство в школу общественной нравствен-

ности, Достоевский в ряде случаев непосредственно вмешивался в него, помогая своими статьями правильному решению дела.

Усматривая причину слабости и шатаний дворянской и буржуазной интеллигенции в ее отрыве от народа, Достоевский горячо призывал к воссоединению интеллигенции и народа, к возвращению ее к «вечным» исконным народным идеалам. Живое воплощение этих идеалов Достоевский видел не только в крестьянском общинном владении землей (которое считали оплотом русского социализма также Герцен и народники), но и во всем том строе жизни и мысли русских народных масс, который они сумели сохранить, несмотря на века угнетения и крепостнического гнета, и которыми они пропитали свое понимание любых — политических, религиозных и нравственных — вопросов.

В восхищении Достоевского нравственным величием и красотой народной России, как и в его критике индивидуализма и своеволия буржуазной личности, сказался глубокий и искренний демократизм великого русского писателя. Достоевский, подобно Герцену, ненавидел буржуазный, собственнический мир, мир «мещанина во фраке», мир расчета и чистогана, классового порабощения, духовной и физической посредственности. И так же, как Герцен, то сходясь, то расходясь с ним в своих исканиях, Достоевский верил в то, что Россия способна отстоять в противовес буржуазному Западу свой особый путь исторического развития, отличный от буржуазного, и более того — что предпосылки для этого потенциально заложены в прошлом и современном ему историческом развитии России.

Утверждая вслед за славянофилами и Герценом, что история России имеет «другую формулу», чем история тех народов Запада, которые успели к середине XIX в. далеко уйти вперед по пути буржуазного развития, Достоевский пытался нащупать в реальной русской истории такие факторы и силы, которые обеспечили бы для России возможность развития по иному, антибуржуазному пути. И он гордился как художник и мыслитель теми специфическими чертами быта, культуры, нравов, жизненного уклада различных слоев населения своей родины и в особенности теми чертами жизни и миросозерцания, строя мысли и чувств представителей массовой, низовой, народной России, которые ставили их в нравственном отношении выше уровня высокоразвитой «цивилизованной» буржуазной Европы.

И однако демократизм Достоевского был отмечен теми же глубокими противоречиями, что и его критика буржуазного индивидуализма и своеволия.

Призывая имущие классы и интеллигенцию преклониться перед «народной правдой», Достоевский не видел того, что реальный облик народа и содержание его «правды» в пореформенную эпоху в условиях развивавшейся в России борьбы классов не могли остаться неизменными. Великий романист страстно призывал народ к исторической жизни, горячо жаждал услышать

от него «новое слово». И в то же время он считал, что это слово уже давно, раз навсегда сказано и что высшее выражение вековечных идеалов русских народных масс — «связь народа с царем» и «идея православия» — «всесветное единение во имя Христово» (XII, 435, 438, 439).

Вот почему Достоевский-публицист остается в «Дневнике писателя» противником «безбожного» Запада и провозвестником будто бы спасительной для человечества исторической роли русского самодержавия и православия. Ему представляется, что без помощи русского царя европейские народы не смогут справиться с раздирающими их роковыми противоречиями, найти выход из «муравейника» рационалистической, собственнической цивилизации. Поэтому в вопросах тогдашней русской внешней — а отчасти и внутренней — политики его голос в «Дневнике» нередко звучал в унисон с голосами представителей официозно-монархической, правительственной и националистической, консервативной прессы.

И все же искренний, стихийный демократизм, глубокий протест против угнетения человеческой личности, неизменное сочувствие нуждающимся и страдающим «девяти десятым человечества», готовность защитить их нравственное достоинство и права громко звучат на страницах «Дневника», в какие бы дебри ложных, софистических рассуждений ни уводили Достоевского зачастую его утопические, «почвеннические» идеалы. И здесь, как везде, Достоевский остается прежде всего великим гуманистом, обличителем преступлений против человечности.

Возрождая художественную традицию платоновских диалогов (или позднейших философских диалогов эпохи Возрождения), Достоевский в «Дневнике писателя», как и в сценах бесед между братьями в последнем своем романе, разворачивает сложную картину драматической борьбы идей, раскрывает внутреннюю диалектику противоречия сталкивающихся и борющихся между собой мировоззрений.[17] И при этом знаменательно, что по-настоящему сильные и меткие аргументы Достоевский и его герои находят там, где они опираются не на отвлеченные умозрения, а на логику реальных фактов, на жизненный опыт трудящегося и угнетенного человека. Именно в этом секрет огромной действенности таких наиболее философски значительных эпизодов «Братьев Карамазовых», как рассказ Ивана про замученного помещиком ребенка или сон Мити про погорельцев и плачущее на руках матери голодное крестьянское «дитё». Вряд ли можно считать случайным то, что главным аргументом против религиозной самоуспокоенности в устах Ивана служат не доводы отвлеченного рассудка, но рассказ о смерти затравленного собаками крестьян-

---

[17] О диалогической стихии в романах Достоевского (в связи с обоснованием общего взгляда на его произведения как на особый тип полифонического романа) см.: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М., 1972; изд. 4-е. М., 1979.

ского мальчика. Там, где писатель и его герои в своих философских исканиях, в самой постановке обсуждаемых ими вопросов исходят из переживаний, настроений, жизненной практики человечества, там философская мысль в романах Достоевского поднимается на наибольшую высоту. И наоборот, поучениям старца Зосимы, при всей свойственной им возвышенности и красоте, недостает живой объемности, ощущения стоящего за ними живого человека, а потому они приобретают книжный, отвлеченный характер. Так в самой философской ткани «Дневника» и романов Достоевского отражаются сложные колебания и противоречия мысли великого писателя.

«Дневник писателя» объединяет ряд повестей и рассказов Достоевского 70-х гг.: насыщенный иронией и сарказмом сатирический рассказ «Бобок» (1873), где действие происходит на кладбище, среди мертвецов; полные юмора и сердечной теплоты «Маленькие картинки» из жизни петербургских мастеровых (1873); святочный рассказ «Мальчик у Христа на елке» (1876) — о страданиях замерзающего зимой на улице нищего и голодного мальчика, перенесенного в своих предсмертных грезах на небо, к Христу; «Столетняя» (1876); «фантастические» рассказы «Кроткая» (1876) и «Сон смешного человека» (1877). В предисловии к «Кроткой» Достоевский выразительно формулировал ряд основных принципов своего художественного метода. Называя рассказ «фантастическим», автор указывает, что фантастичность его состоит не в содержании, а в необычной форме, избранной им. Стремясь раскрыть перед читателем все сложные оттенки психологии героя и его взаимоотношений с женой, Достоевский строит повесть в форме как бы «стенографического» воспроизведения внутреннего монолога героя. После самоубийства жены он ходит по комнате, где на столе лежит тело покойницы, и в отчаянии мысленно пробегает всю сложную историю их отношений, ее отдельные эпизоды, оттенки и детали. Указывая на правомерность такой условной, «фантастической» формы рассказа, позволяющей писателю-психологу как бы вывернуть наружу перед читателем все содержание мыслей и чувств, лихорадочно сменяющихся в сознании героя, Достоевский ссылается на пример В. Гюго, воспользовавшегося до него сходным приемом в «Последнем дне приговоренного к смерти» — «самом правдивейшем» из всех произведений французского писателя-романтика (XI, 444).

6

«Всегда говорят, что действительность скучна, однообразна, — писал Достоевский, — чтобы развлечь себя, прибегают к искусству, к фантазии, читают романы. Для меня, напротив: что может быть фантастичнее и неожиданнее действительности? Что может быть даже невероятнее иногда действительности? Никогда рома-

нисту не представить таких невозможностей, как те, которые действительность представляет нам каждый день тысячами, в виде самых обыкновенных вещей. Иного даже вовсе и не выдумать никакой фантазии. И какое преимущество над романом!» (XI, 234).

Приведенную мысль Достоевский повторял многократно: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного, — писал он в одном из своих писем. — Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив» (П., II, 169). «Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние десять лет в нашем духовном развитии, — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает» (П., II, 150).

Для Бальзака — автора «Человеческой комедии» — исследование социальной истории французского общества начала XIX в. таило в себе возможность глубочайших художественных открытий. Для Достоевского-романиста источником подобных же открытий было изучение «текущей» русской жизни его времени, в ежедневных фактах которой он видел богатейший материал для художественных и психологических обобщений, — материал, значение которого было, по мнению великого русского романиста, недооценено его современниками. Полемизируя с ними, в частности с И. А. Гончаровым, который полагал, что задача романиста — изображать то, что прочно сложилось и отстоялось в жизни общества, Достоевский утверждал, что главная обязанность писателя состоит в том, чтобы уловить самый процесс зарождения и становления новых общественных и психологических типов, не ограничиваясь тем, что успело получить в жизни законченность и определенность. «...наши художники, — писал по этому поводу автор «Дневника писателя», — ...начинают отчетливо замечать явления действительности, обращать внимание на их характерность и обрабатывать данный тип в искусстве уже тогда, когда большею частию он проходит и исчезает, вырождается в другой, сообразно с ходом эпохи и ее развития <...> только гениальный писатель или уж очень сильный талант угадывает тип *современно* и подает его *своевременно*...» (XI, 90). Этим эстетическим принципом и руководствовался Достоевский в своей работе.

Великие русские романисты — современники Достоевского (и прежде всего Лев Толстой) отразили процесс ломки старой патриархально-крепостнической России с точки зрения тех изменений, которые претерпевала в результате этого процесса жизнь помещика и крестьянина. Достоевский отразил по преимуществу другую сторону этого процесса — те изменения, которые соверша-

лись в результате развития капитализма в русском городе, в условиях жизни, материальном положении и психологии различных слоев городского населения дореформенной и особенно пореформенной России.

Гегель полагал, что в буржуазном обществе с выходом из средневековой анархии воцаряется прозаический гражданский правопорядок, при котором исчезает всякая почва для появления самостоятельно действующей, активной человеческой личности. Поэтому, опираясь на опыт романов Гете и Вальтера Скотта, основным историческим содержанием романа как эпоса нового времени Гегель признал историю воспитания личности обществом — воспитания, в ходе которого она освобождается от своих юношеских бурных порывов и увлечений, приспособляясь к буржуазному правопорядку и открывая для себя поэзию в жизненной прозе. Достоевский же — и в этом отношении он явился одним из величайших художников-диалектиков не одного XIX века, но и всех времен — отчетливо осознал как романист, что взгляд на буржуазный правопорядок как на нечто прочно и окончательно сложившееся, как на последнее слово истории человечества, представляет глубочайшее заблуждение. Нет ни одной мельчайшей «клеточки» современного мира, где прочно царили бы порядок и «благообразие», все здесь находится в раздвоении и противоречиях, в постоянной борьбе и брожении. И чем больше возрастают несвобода человека, отчуждение людей друг от друга, тем больше обостряется самостоятельность и активность человеческого сознания, стремящегося вырваться из тех узких границ, которые поставила ему буржуазная цивилизация, противопоставить буржуазной формуле единения людей иную, высшую «формулу» мировой гармонии (см.: XII, 412). На этом пути отдельный человек и человеческий разум неизбежно терпят поражения и делают ошибки, но остановить их движение вперед невозможно, ибо оно — неотъемлемая черта «живой жизни», глубоко укоренено в самой внутренней природе вещей.

Со взглядом Достоевского на себя как на художника критической, переломной эпохи тесно связаны та духовная напряженность, которая пронизывает его романы, и определенные ею основные черты его художественного новаторства, близкие литературе XX в.

Достоевский никогда не изображал жизнь в ее «гладком», спокойном, размеренном течении. В отличие от многих других писателей-реалистов своего времени он считал как весь строй жизни современного ему русского дворянско-крепостнического общества, так и восторжествовавший на Западе после революции 1789 и 1848 гг. буржуазный правопорядок «фантастическим», «странным» и ненормальным. Отсюда внимание Достоевского к острым, кризисным моментам в жизни и общества в целом и отдельного человека. Жизнь в изображении Достоевского чревата на каждом шагу возможностями острых и неожиданных кризи-

сов и потрясений, под внешней корой обыденности в ней таятся скрытые подземные силы, которые каждую минуту готовы вырваться — и вырываются — наружу. Эти подземные силы грозят и человеку и обществу разрушением, но они же могут быть обузданы, стать основой для нового созидания.

Ощущением переломного, кризисного характера жизни порожден глубокий и острый интеллектуализм романов Достоевского. Все его герои в той или иной мере ощущают не только свое личное, но и общее «неблагообразие», не только утрату своего человеческого лица, потерю ими «образа и подобия божьего», но и помутнение «лика» мира, старой цивилизации, общества в целом.

Поэтому Достоевский должен был отвергнуть традиционные схемы авантюрного романа или романа карьеры, с которыми критики-современники и позднейшие историки литературы на первых порах нередко сближали его романы. В центре его произведений — не образ человека, которым судьба играет как щепкой или который стремится к узколичному, эгоистическому счастью, а человек, которому надо прежде всего «мысль разрешить» (14, 76). И это относится не только к героям первого плана. Достоевский чужд предрассудка, что жизнью сознания живут только избранные «герои», а «девять десятых человечества», массы осуждены на не освещенное мыслью, полуинстинктивное существование. В его романах над одними и теми же, общими для человечества вопросами размышляют и последний представитель древнего аристократического рода князь Мышкин, и юноша-нигилист Ипполит Терентьев, и чиновник Лебедев, и рядовой крестьянин. Лишь те, кто самодовольно утверждает нравственное зло существующих порядков (как Тоцкий или Лужин), не замечают потери своего человеческого лица и не страдают от этого, и потому не участвуют в общем диалоге. Остальные же герои Достоевского — в меру своего человеческого понимания — более или менее отчетливо, хотя и по-разному, ощущают общее неблагообразие жизни и мыслят о нем, принимая участие на равных правах в диалоге, затрагивающем основные вопросы человеческого бытия.

С этой особенностью романов Достоевского тесно связана другая. Герои его ощущают себя живущими в мире, где все отношения между людьми имеют болезненный и катастрофический характер, поэтому для них не существует «частных» вопросов. Все «открытые» проблемы их бытия, и личного, и общественного, в их понимании, связаны в один общий клубок. Как у Шекспира, мысль самого Достоевского и его героев от обыденного, каждодневного и насущного сразу же переносится к общему и всечеловеческому. За единичным, будничным фактом открываются наиболее универсальные «концы и начала» — «мировые вопросы» и «мировые противоречия», говоря словами самого романиста (XII, 154).

Признавая сложившийся в течение веков строй жизни европейских государств, исторически неизбежно приведший человечество в буржуазную эпоху к «разъединению» и потере нравственного начала, глубоко ненормальным и переходным, Достоевский отнюдь не считал, что человек должен признать это положение фатально неотвратимым. Наоборот, одним из краеугольных камней его мировоззрения была идея личной ответственности каждого человека за царящее в мире зло. Достоевский страстно утверждал, что ни один человек не имеет права быть глухим и безразличным к страданиям другого. Все в мире связано единой цепью, и боль, нанесенная одному ее звену, отдается в другом. Отсюда полемика Достоевского с позитивистским, фаталистическим пониманием роли «среды», переносящим вину с человека на внешние «обстоятельства», его борьба против представления о человеке как бессильном «штифтике» (или «фортепьянной клавише», приводимой в действие посторонней рукой, — 5, 117), его призыв к действенной помощи и состраданию, стремление к установлению на земле новой «мировой гармонии». В содействии задаче «восстановления погибшего человека», задавленного «гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков» (XIII, 526), Достоевский видел свою обязанность как художника, свой долг по отношению к настоящим и будущим поколениям. Хотя на протяжении жизни Достоевского его представления о конкретных путях преобразования жизни менялись, самая проблема преобразования мира, поиск наиболее действенных путей этого преобразования всегда оставались в центре внимания Достоевского.

Указанные грани художественного мира Достоевского обусловили ряд других — важных и знаменательных для литературы XX в. — черт его творчества: интерес к газете, к «сырому», необработанному документальному факту, в котором мыслящий художник, обладающий «своим взглядом», способен различить отраженный в нем, как в капле воды, один из аспектов общей, большой исторической драмы современности; бесстрашное исследование «тайн» души человеческой; сложное сочетание «текущей действительности» и насыщенной философской мыслью глубочайшей реалистической символики; уплотненность романов во времени и пространстве; завораживающее читателя умение передать самый лихорадочный и неправильный ритм современной жизни — материальной и духовной. Все эти особенности Достоевского-художника оказали огромное воздействие на последующую литературу России и всего мира.

Характерная особенность реалистического стиля Достоевского — предельное насыщение его романов драматическими элементами. Ставя в центр каждого из них историю преступления, Достоевский пользуется анализом последнего для глубокой философско-исторической постановки основных проблем общественной жизни своей эпохи, выявления всех их «pro» и «contra». Это

приводит к резкому повышению в романах Достоевского, по сравнению с произведениями других русских романистов, удельного веса диалога, превращающегося в картину развертывания, столкновения и борьбы противоположных мировоззрений. Черпая сюжеты и образы своих романов из газеты и, в частности, из текущей уголовной хроники, романист извлеченные оттуда факты подвергает сложной переработке, поднимая их до значения широких и емких философских символов.

Ставя своей задачей передать лихорадочный и болезненный характер жизни русского города в пореформенную эпоху, то ощущение глубокого недоумения, которое герои Достоевского и сам он испытывали перед кажущейся загадочностью и своеобразной «фантастичностью» ее процессов, глубокое чувство трагизма, которое овладевало ими перед лицом ненормальных общественных условий, Достоевский в соответствии с этим строит самую форму своих романов. Он стремится вызвать у читателя впечатление не здоровой, спокойной и устойчивой, а текучей, трагически разорванной и неустойчивой, вздыбленной и хаотической действительности, полной катастроф, неожиданных, захватывающих дух взлетов и падений. Это приводит Достоевского к отказу от «эпической» (в традиционном смысле этого слова) плавной и спокойной повествовательной манеры, к сосредоточению действия вокруг одной или нескольких острых проблем, к совмещению контрастных — то комических, то трагических по своей окраске — слоев повествования и стилистических планов, пересечения которых поминутно приводят к сюжетным «взрывам» и неожиданностям. Стилистическая многоплановость, остродраматическая структура романов Достоевского отличают их от романов других великих русских романистов, обычно тяготевших к иной, более спокойной манере повествования, не придававших остроте фабулы и в особенности ее узловым моментам такого определяющего значения, как Достоевский.[18]

Одна из глубоких и трагических проблем, остро поставленная Достоевским уже в «Записках из Мертвого дома» и продолжавшая занимать его мысль до конца жизни, — та проблема, которую, если воспользоваться языком позднейшей художественной литературы и философии, можно назвать проблемой «сверхчеловека». Характеризуя Орлова, Петрова и других преступников омского острога — людей большой внутренней силы, но развращенных «кровью и властью», Достоевский выразил мысль о страшной опасности, которую представляет для общества способность человека сживаться со злом и преступлением, эстетизировать их,

---

[18] Кроме указанных выше работ Гроссмана и Бахтина см. о Достоевском-художнике: *Фридлендер Г. М.* Реализм Достоевского. М.—Л., 1964; *Кирпотин В. Я.* Достоевский-художник. М., 1972; *Лихачев Д.* Литература — реальность — литература. Л., 1981; *Фридлендер Г.* Достоевский и мировая литература. М., 1979.

видеть в них источник превосходства и морального наслаждения. В отличие от Ф. Ницше и других проповедников идеи «сверхчеловека» Достоевский пророчески увидел в потере личностью ощущения различия между добром и злом страшную социальную болезнь, грозящую как отдельному человеку, так и всему человечеству неисчислимыми бедствиями. Соглашаясь с тем, что даже «самый лучший человек может огрубеть и отупеть от привычки до степени зверя», Достоевский считал, что «общество, равнодушно смотрящее на такое явление, уже само заражено в своем основании» (4, 154—155). Мысль об опасности, которую несет победа «звериных свойств человека» (4, 155) над человеческими свойствами, постоянно владела писателем после каторги. Она получила выражение в каждом из главных его произведений. Князь Валковский (в «Униженных и оскорбленных»), Человек из подполья, Раскольников и Свидригайлов (в «Преступлении и наказании»), Ипполит Терентьев (в «Идиоте»), Ставрогин (в «Бесах»), Федор Павлович, Митя и Иван Карамазовы (в «Братьях Карамазовых») — таков неполный перечень главных героев Достоевского, трагическая судьба которых связана с тревожными и в то же время пророческими размышлениями писателя, вызванными исследованием проблемы морального и социального зла, его — временной или полной — победы над человеческой душой и сердцем. «Потребность заявить себя, отличиться, выйти из ряду вон есть закон природы для всякой личности; это право ее, ее сущность, закон ее существования, который в грубом, неустроенном состоянии общества проявляется со стороны этой личности весьма грубо и даже дико, а в обществе уже развившемся — нравственно-гуманным, сознательным и совершенно свободным подчинением каждого лица выгодам всего общества и обратно беспрерывной заботой самого общества о наименьшем стеснении прав всякой личности», — писал Достоевский, выражая свой высокогуманный идеал взаимоотношения личности и общества (XIII, 55).

Одной из черт, свойственных различным направлениям современной идеалистической философии на Западе, является презрительное отношение к «массовому человеку». Исходя из верного признания факта огромного распространения в буржуазных странах в наши дни различного рода «массовой культуры» и суррогатов художественного творчества, оглупляющих и разлагающих массы, современные западные «критики культуры» изображают «девять десятых человечества» живущими безраздельно в мире «Man» (как говорят экзистенциалисты), т. е. в мире массового гипноза и «отчуждения», лишающих «человека массы» способности к самостоятельной мысли и деятельности. Лишь отдельные одиночки способны, по их убеждению, освободиться от власти «Man» и обрести свободу духа, недоступную «массовому человеку». В отличие от всех тех, кто, принижая роль массы, народа, поднимает на ходули образ человека-одиночки, Достоевский был

твердо уверен в противном: личность, которая смотрит на народ всего лишь как на пассивный объект, неспособна сдвинуть цивилизацию с мертвой точки. Если она одарена умом и совестью, она неизбежно обречена на внутреннюю трагедию. Это убеждение Достоевского проходит в различных формах через все его романы и повести.

Достоевский был убежден, что и отдельный человек, и народные массы не могут и не должны служить объектом для «манипуляции» имущих классов, а также различного рода одиночек, мнящих себя Провидением, какими бы благородными целями последние при этом, как им представляется, ни руководствовались. Человек, возомнивший, что он имеет право свободно и безнаказанно «манипулировать» другими людьми, не считаясь с ними, с их разумом и совестью, уже тем самым оторвался от них. Он встал на тот путь противопоставления «одной» и «девяти десятых» человечества, который был основой отвергавшейся Достоевским старой, классовой цивилизации, — таков в конечном счете, в понимании романиста, глубинный смысл трагедии Раскольникова.

Творчество Достоевского имеет громадное национальное значение. Каждый из его романов является страстным раздумьем над историческими судьбами и потенциальными возможностями России и русского человека. Не только в «Братьях Карамазовых», но и почти во всех предыдущих повестях и романах Достоевского, начиная с «Хозяйки» и «Записок из Мертвого дома», за частными судьбами отдельных, индивидуальных героев, как в «Мертвых душах» Гоголя, то скрыто, то явно присутствует более широкая и общая тема — Родины, России. «Романы Достоевского, — справедливо пишет Н. Я. Берковский, — полны символики единства русской жизни <...> Здесь, при всей резкости лиц и профилей, в какие-то минуты лица сливаются в одно лицо, создается впечатление „одной души", владеющей всем полем действия романов и всеми его персонажами». «Драму единой души Достоевский передал в символах двойников: герои его романов появляются четой, они взаимно необходимы друг для друга как восполнения, как добавка каждому до цельного человека <...> в двойниках представлен раскол надвое „одной души", народной жизни, в них драма этой „одной души", сквозь разорванность ведущей борьбу за свою целость».[19] С огромной художественной мощью Достоевский запечатлел в своих героях глубину мысли и нравственных запросов русского человека «большинства», его непримиримость ко злу и страданию.

Не удивительно, что, как свидетельствуют сто лет, протекших со времени смерти Достоевского, за это время фигура великого

---

[19] *Берковский Н. Я.* О мировом значении русской литературы. Л., 1975, с. 45—46.

русского писателя не только не уменьшилась, но выросла в нашем сознании. Достоевский во многом остался для нас современником, он оказывал постоянно, с самого начала XX столетия, и продолжает оказывать в наши дни громадное влияние на литературу и духовную жизнь нашего века. Своими различными гранями творчество Достоевского оказало воздействие на многих непохожих друг на друга мыслителей и художников XX в. — А. Эйнштейна и Т. Манна, У. Фолкнера и Ф. Феллини, К. Федина и Л. Леонова, А. Камю, Акутагаву и А. Зегерс. Многогранное и сложное, но неоспоримое присутствие Достоевского в жизни и литературно-общественной борьбе XX в. по общему историческому закону отбрасывает обратный свет на самые творения Достоевского, позволяет увидеть в них новые, важные грани, осмыслить многие их стороны шире и глубже, чем это было доступно прошлым поколениям.

Н. С. ЛЕСКОВ

Николай Семенович Лесков (1831—1895) — писатель большого самобытного таланта и трудной литературной судьбы. Роль этого писателя в истории русской литературы с течением времени представляется все более значительной. Обладая уникальным опытом практического познания народной жизни, он значительно расширяет границы действительности, которая находит свое отражение в литературе. В творчестве Лескова получает свое глубокое воплощение не только Россия, но и «вся Русь» в калейдоскопической пестроте социального состава и в великой пространственной протяженности. Чуждые узкой тенденциозности, оригинальные произведения писателя запечатлели современную ему жизнь в свойственных ей поразительных контрастах «обнищевания» и духовной пробужденности, анекдотической несообразности ее наличного бытия и обнадеживающих исторических потенций, недвижности векового покоя и потаенного драматизма уже начавшейся социально-исторической ломки.

Эта свойственная Лескову чрезвычайная широта охвата многоликой русской действительности определила собой особый характер художественного обобщения, которое имеет место в его произведениях. По верному замечанию М. Горького, Лесков писал «не о мужике, не о нигилисте, не о помещике, а всегда о русском человеке, о человеке данной страны. Каждый его герой — звено в цепи людей, в цепи поколений, и в каждом рассказе Лескова вы чувствуете, что его основная дума — дума не о судьбе лица, а о судьбе России».[1]

Такой подход Лескова к русской жизни по-своему отвечал насущным потребностям его времени. В канун социально-исторических перемен, которые должны были вывести страну из крепостного застоя, в русском обществе происходит стремительный рост не только гражданского, но и национального самосознания.

[1] *Горький М.* История русской литературы. М., 1939, с. 275—276.

Настаивая на необходимости новой глубокой разработки национально-исторических проблем, Герцен знаменательно утверждает в это время, что «в России есть нечто особое, свойственное ей одной, нечто такое, что необходимо изучить и понять в ее прошедшем и настоящем».[2] Эти проблемы в значительной мере пронизывали собой великий роман Толстого «Война и мир» (1869), которому сразу по его выходе Лесков посвящает свои восторженные статьи. Существенны они и в романах Достоевского с их напряженным нравственно-философским пафосом, в сатирических хрониках Салтыкова-Щедрина и в очерковых циклах Гл. Успенского. Однако наиболее последовательное и многостороннее развитие они получают, пожалуй, именно в творчестве Лескова, который «прекрасно чувствовал то неуловимое, что называется „душою народа“».[3]

Литературная деятельность Лескова с его неизбывным интересом к людям низовой, глубинной России, к особенностям их психики, к противоречивому сознанию этих людей, соединяющему в себе патриархальную наивность и могучую жизнетворческую активность, оказалась очень плодотворной. Она в значительной мере подготовила ту новую ступень в художественном познании общенациональной и народной жизни, на которую русская литература сумела подняться лишь в гораздо более позднюю эпоху русской жизни — в эпоху революции, которая потрясла всю страну и с новой остротой поставила перед общественным сознанием «неотразимые» (выражение Лескова) вопросы о русском народе, о его нравственных и социально-исторических возможностях.

Именно в эти новые времена М. Горький приложил много сил для того, чтобы вывести Лескова из числа забытых писателей, воздать должное его таланту, раскрыть важное значение его творчества для дальнейшего развития отечественной литературы.

По справедливому утверждению М. Горького, «как художник слова Н. С. Лесков вполне достоин встать рядом с такими творцами литературы русской, каковы Л. Толстой, Гоголь, Тургенев, Гончаров».[4]

1

Свои первые литературные шаги Лесков совершает в 60-е гг., которые сознавались им тогда как чрезвычайно значительный и ответственный этап русской истории, открывающий перед каждым человеком возможность общественно полезного приложения своих сил.

В отличие от многих русских писателей Лесков не имел систематического образования, его молодость прошла вне атмосферы теоретических исканий. На склоне своих дней, восхищаясь

[2] *Герцен А. И.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 6. М., 1955, с. 218.
[3] *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 24. М., 1953, с. 228.
[4] Там же, с. 235.

«благоустроенным» умом Тургенева, высоко оценивая благотворное влияние на русских писателей В. Г. Белинского, Лесков сетовал на свою долгую оторванность от передовой культурной среды, осложнившую его «трудный рост». Вспоминая свою молодость, он называл себя даже неприготовленным к литературе человеком.

Однако в суровых обстоятельствах биографии Лескова была и своя положительная сторона, во многом определившая зрелость и художественную оригинальность его первых же произведений. Выходец из глубинной России, он пришел в литературу хорошо вооруженный практическим знанием русской жизни. Впоследствии в своей «Автобиографической заметке» (1885) он не без гордости писал о своем детстве, одарившем его ощущением изначального родства с народом: «В деревне я жил на полной свободе, которой пользовался как хотел. Сверстниками моими были крестьянские дети, с которыми я и жил и сживался душа в душу. Простонародный быт я знал до мельчайших подробностей <...> Народ просто надо знать, как самую свою жизнь, не штудируя ее, а живучи ею. Я, слава богу, так и знал его, то есть народ, — знал с детства и без всяких натуг и стараний...».[5]

Начавшаяся в самые молодые годы чиновничья служба Лескова (сначала в Орловском уголовном суде, а затем в Киевском рекрутском присутствии) увеличила запас его житейских впечатлений. В 1857 г., следуя духу времени, он бросает ее и переходит на более вольное, как ему кажется, положение служащего частной компании его дальнего родственника А. Я. Шкотта. Новая коммерческая деятельность, потребовавшая от Лескова дальних разъездов по России, еще более расширила его кругозор, усилив в будущем писателе жажду немедленного вмешательства в нестройный ход русской жизни.

Первые газетные выступления Лескова (1861) носили сугубо практический характер. Это голос человека, который лицом к лицу столкнулся со страшной неустроенностью народного быта, досконально узнал его и, взывая к пробуждающемуся общественному сознанию, требует необходимых перемен.

Однако по мере развития освободительного движения в России возникла такая поляризация общественных сил, которая потребовала от писателя четкого общественно-литературного самоопределения. В условиях обострившейся борьбы между «нетерпеливцами» и «постепеновцами» он принял сторону последних.[6] Полагавшемуся на свои впечатления, вынесенные из практического опыта, Лескову представлялось тогда, что революция в России в силу отсталости и неразвитости народного само-

---

[5] *Лесков Н. С.* Собр. соч. в 11-ти т., т. 11. М., 1958, с. 12. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

[6] См. об этом в воспоминаниях Н. С. Лескова о П. Якушкине: *Якушкин П. И.* Соч. СПб., 1884, с. XXXIV.

сознания могла бы быть только разрушительной и кровопролитной. С присущей ему страстностью и «чрезмерностью» в обличениях он вступает в резкую полемику с приверженцами радикальных идей. В «антинигилистических» романах «Некуда», «На ножах» и в некоторых других произведениях 60-х—начала 70-х гг. писатель подчас грубо окарикатуривает своих идейных противников, вульгаризируя их помыслы. Вследствие этих выступлений за Лесковым укрепилась репутация реакционного литератора, и он на долгие годы оказался отлученным от передовой журналистики. Однако в свете создавшейся ныне исторической дистанции становится ясным, что концепция русского «нигилизма» в его произведениях не столь однолинейна и одиозна, как это представлялось современной ему критике. В отличие от Клюшникова, Крестовского и некоторых других авторов «антинигилистических» романов Лесков не пытался представить современное ему освободительное движение лишенным исторических корней, всецело инспирированным польскими заговорщиками. В изображении автора повести «Овцебык» и романа «Некуда» — это порождение самой русской жизни, изобилующей драматическими противоречиями. Поэтому в числе поборников новых радикальных идей в произведениях Лескова оказываются обычно и люди с чуткими сердцами, охваченные искренним глубоким порывом к справедливости и добру («Овцебык» Василий Петрович, Лиза Бахарева, Райнер, Помада). Именно они открывают в творчестве Лескова галерею «праведников», создание которой М. Горький считал одной из крупных литературных заслуг писателя.

С симпатией изображая «чистых нигилистов», Лесков в то же время лишает их деятельность исторической перспективы. Самая их жизнь в сонмище чуждых им по духу людей, приставших к передовому общественному движению из мелких, своекорыстных соображений, предстает в его романах глубоко трагичной, ибо, проникаясь недоверием к своему ближайшему окружению, эти герои не имеют еще достаточной опоры для осуществления своих чаяний в народной среде, которая живет по иным внутренним законам и нормам.

Полемизируя с революционными идеями, Лесков после напечатания романа «Некуда» (1864) находит временное прибежище в журнале Каткова «Русский вестник», возглавившем тогда поход против «нигилистов». Сотрудничество в реакционном журнале еще более компрометирует писателя в глазах передовых современников, однако оно с самого начала было чревато неизбежным идеологическим разрывом с «охранителями», ибо глубокий органический демократизм Лескова не мог не войти в противоречие с узкой консервативной тенденцией, которую проводил Катков. В 1875 г., прервав публикацию хроники «Захудалый род», писатель уходит из журнала. «Мы разошлись <...> *по несогласию во взглядах*», — твердо заявит он потом, подчеркивая принципиальный характер этого поступка (11, 256). Свои новые произведения

он вынужден печатать в третьестепенных журналах и маловлиятельных газетах.

Вопреки насаждаемому Катковым духу аристократической кастовости Лесков проявляет постоянное тяготение к миру народной жизни, таящей в себе, по убеждению писателя, великое богатство разнообразных характеров, драматических конфликтов, страстей и поступков. В то же время круг его тем в этот первый период его деятельности не ограничивается рамками какой-либо одной среды. Одновременно с рассказами из крестьянского быта он создает произведения, посвященные родовитому русскому дворянству («Старые годы в селе Плодомасове», 1869; «Захудалый род», 1874) и провинциальному духовенству («Соборяне», 1872). Отвергая узкое «направленство», Лесков стремится убедить современников в высокой ценности исторического опыта каждого сословия, каждого рода, каждой семьи, пренебрежение которым, по его мысли, не может не отозваться обмелением нравственного уровня русской жизни, опасной нивелировкой характеров, утратой богатства человеческих взаимосвязей.

Полемические по своей идейной концепции, эти произведения выделяются на фоне современной им литературы и оригинальностью своей жанровой формы. Художественные искания Лескова в этой области отличались большой степенью теоретической осознанности. Будучи писателем ярко выраженного гражданского темперамента, принимая близко к сердцу боли и скорби своего времени, он, подобно Щедрину, с самого начала своей литературной работы высказывает крайне скептическое отношение к жанру семейного романа с любовной интригой, не отвечающего, по его убеждению, изменившемуся содержанию русской жизни, в которой общественные интересы значительно потеснили интересы частные, личные. Размышляя об этом жанре, Лесков нередко насмешливо пародирует его сюжетную формулу, передавая ее присловьем: «влюбился да женился, или влюбился да застрелился». Отталкиваясь от канонического образца, писатель разрабатывает оригинальный жанр романа-хроники, в основе которого оказываются иные — социально-этические — коллизии. Много позднее, в новую историческую эпоху этот жанр получит свое плодотворное развитие в творчестве М. Горького, который унаследует у Лескова его пристальное внимание к жизни уездной, провинциальной, окраинной России.

Защищая в одном из писем свою излюбленную жанровую форму, Лесков замечает, что она «живее, или лучше сказать, истовее рисовки сценами, в группировке которых и у таких больших мастеров, как Вальтер Скотт, бывает видна натяжка, или то, что люди простые называют: „случается точно, как в романе“» (10, 452). Именно жанр хроники позволяет писателю изображать жизнь человека так, как она идет, — «лентою», «развивающейся хартией», не заботясь о закругленности фабулы и о сосредоточенности повествования около главного центра. В вольной компози-

ции своих хроник Лесков следует отчасти конструктивным принципам Вельтмана и Стерна, с сочинениями которых он познакомился, очевидно, еще в орловский период.

Позднее, следуя тому же стремлению изгнать из своих произведений, сколь это возможно, литературную условность, еще более освободиться от влияния книжности, максимально приблизить повествование к естественному течению и говору самой народной жизни, Лесков создает такие оригинальные жанровые формы, близкие хронике, как «пейзаж и жанр», «рассказ-полубыль», «рассказ-обозрение», «рапсодию», обогатившие современную ему литературу и в значительной степени подготовившие расцвет свободных жанров в русской литературе XX в.

Посвященные давнему и недавнему прошлому хроники Лескова отражают процесс ломки старого, патриархального уклада русской жизни и решительного вторжения в общественную атмосферу ненавистных писателю новых меркантильных тенденций. С горечью наблюдая безобразную вакханалию буржуазного хищничества и связанные с ней возрастающую разъединенность людей, «страшное понижение идеалов», постыдную «безнатурность», Лесков как бы в укор современникам создает в хрониках яркие, цельные характеры людей, выламывающихся из своей среды, воплощающих собой великие подспудные национальные силы. Поэтизируя нравственную крепость этих людей, он видит ее истоки в их органической преданности исконным первоначалам русской жизни, нормам народной морали, как она сложилась в далекие «твердые» времена и запечатлелась в народной сказке, песне, предании, мифе.

Наиболее значительным произведением Лескова в новом жанре явились «Соборяне» (1872). В этой хронике, названной впоследствии Горьким «великолепной книгой», Лесков создает замечательный образ опального старгородского протопопа Савелия Туберозова — человека высокой одухотворенности, героического характера, большого сердца, исполненного мучительной любви к России, переживающей трудные времена.

Высокий драматизм его жизни вызван тем, что пламенная страстность его веры на протяжении всей его жизни оказывается в жестоком и непримиримом столкновении с воцаряющимся в обществе духом мелкого торгашества, пустой казенной форменности, пошлого шутовства.

Выявляя национальный склад психики своего героя, все переживания которого отличаются предельной мерой силы и интенсивности, Лесков намеренно сближает его с Аввакумом, колоритная личность которого представлялась ему воплощением самых коренных свойств русского типа. Писатель поэтизирует присущую Туберозову горячую приверженность уходящей в прошлое «сказке старого времени», одаряющей его светлыми и глубокими переживаниями. «О моя мягкосердечная Русь, как ты прекрасна!» — то и дело восклицает он на страницах своего дневника.

Восхищаясь этим героем, Достоевский писал: «Что за лицо! С первой страницы хроники <...> просто и естественно, как сама жизнь, вырастает чудесная, величавая фигура, раз увидев которую, никогда ее не забудешь. Та великая, „непомерная" душевная сила, которою испокон веку велась, ведется и будет вестись история наша <...> эта великорусская сила-душа стоит теперь перед нами, перед совестью и сознаньем так называемого образованного русского общества, неотразимо стоит...».[7]

В ряду персонажей, составляющих в хронике ближайшее окружение протопопа и олицетворяющих собой милую его душе «мягкосердечную Русь», яркой выразительностью своего облика выделяется Ахилла Десницын, подготавливающий появление в будущем творчестве писателя таких замечательных характеров, как Иван Северьяныч Флягин («Очарованный странник») и Несмертельный Голован.

По своему официальному положению Ахилла — дьякон, но по присущей ему необыкновенной жизненной активности, душевной размашистости, неуемному молодецкому удальству, с трудом смиряемому твердой рукой протопопа, он похож скорее на вольного казака с Запорожской сечи. По метко сказанному о нем в хронике слову, в нем одном тысяча жизней горит. Теснящиеся в нем великие стихийные силы и самая «непомерность» то и дело завладевающих его душой новых порывов в контексте произведения — это залог огромных возможностей русской жизни, которая только-только выходит еще из состояния патриархальной непробужденности.

У самого автора хроники эта его вещь вызвала чувство большой удовлетворенности. Еще в период работы над «Соборянами» в мае 1871 г. он писал П. К. Щебальскому: «Я сам рад с ними возиться и знаю, что это, может быть, единственная моя вещь, которая найдет себе место в истории нашей литературы» (10, 325).

Созданным Лесковым в «Соборянах» эпическим характерам близки и персонажи других его исторических хроник — мудрая боярыня Плодомасова, княгиня Протозанова, заслужившая прозвание «хрустальной вдовы», преданный заветам русской старины «донкихот» Рогожин. Однако эти люди в освещении писателя — «последние из могикан». В окружающей их среде идет разрушительный процесс размывания тех исконных нравственных ценностей, приверженность которым определяет пафос их жизни. Каждый из них рано или поздно оказывается совершенно одиноким в своем противостоянии духу мелочного барышничества, кастовой исключительности, общественной безответственности, цинизма.

К середине 70-х гг. под влиянием гнетущих его впечатлений от современной действительности, которая его «волнует и злит» (10,

---

[7] Гражданин, 1873, № 4, с. 125.

335), Лесков переживает своего рода идеологический кризис, который ведет его к переоценке ценностей. В исповедальном письме к П. К. Щебальскому от 29 июля 1875 г. Лесков решительно заявляет, что вообще сделался «перевертнем» и не жжет фимиама многим старым богам. Он проникается резким отчуждением от современной церкви, которая, по его убеждению, не сохранила живой дух христианского учения. По его признанию, теперь бы он не написал «Соборян» так, как они написаны, а предпочел бы изобразить «русского еретика, — умного, начитанного и свободомысленного *духовного христианина*» (10, 412). Утверждаясь в своем новом воззрении, он отказывается сотрудничать в газете некогда близкого ему литератора П. К. Щебальского, которую тот собирается издавать в Варшаве. «Я отнюдь не вижу ничего, способного настраивать меня к оптимизму, — пишет он в свое объяснение, — и едва ли буду в состоянии попасть в тон Вашего будущего издания» (10, 423).

Страдая от того, что ему «литературствовать негде» (10, 412), Лесков тем не менее опасается связать себя с каким-либо узко «направленским» органом. Он желает поставить себя вне редакторского произвола, чтобы можно было «наблюдать, обсуждать и резюмировать в живых образах это мертвое время» (10, 435), и настойчиво ищет поэтому нелитературного заработка. В 1874 г. писатель поступает на службу в министерство народного просвещения, однако и она оказывается чревата разладом. В 1883 г. его отчисляют «без прошения». Все более отчуждаясь от официальной России, с ее политическим ретроградством, «пошлым пяченьем назад», Лесков воспринимает свое увольнение как проявление этого общего процесса. В его творчестве с середины 70-х гг. ощутимо нарастание сатирических тенденций. «...а писать хотелось бы *смешное*, — заметит он в позднем письме к Л. Н. Толстому (28 июля 1893 г.), — чтобы представить современную пошлость и самодовольство» (11, 554).

С не свойственной ему ранее резкостью ополчается Лесков против «задухи» современной ему русской жизни («Смех и горе», 1871; «Инженеры-бессребреники», 1887), против церкви, утратившей живой дух веры, послушно обслуживающей интересы властей («Мелочи архиерейской жизни», 1878; «Человек на часах», 1887), против разного рода апологетов русской отсталости («Загон», 1893), против ретивых и самодовольных охранителей существующего порядка, служителей жандармского сыска, достигших необыкновенного искусства в грязных инсинуациях, привычно используемых ими в борьбе с передовой интеллигенцией («Административная грация», «Заячий ремиз» — оба произведения из-за цензурных соображений при жизни Лескова напечатаны не были).

Более сложное и многостороннее освещение получает в это время в творчестве Лескова и проблема национального характера. Обладая «редким даром вдумчивой, зоркой» любви к народу (М. Горький), писатель далек от его идеализации.

В его рассказах можно наблюдать, как именно по причине недостаточно развитого сознания, духовной «невозделанности» природной силы те или иные поэтизируемые им особенности национального склада вдруг оборачиваются своей негативной стороной. Близость многих его героев природе, детское простодушие их чреваты опасной готовностью легко и безраздумно поддаться любому внешнему влиянию, даже самому случайному и несродному собственной душе. Свойственная им «чрезмерность» во всех увлечениях, избыточность их богатырской силушки нередко влечет за собой самые трагические последствия. Эмоциональная отзывчивость, непосредственная импульсивность поступков, предельный характер желаний проявляют себя в склонности русского человека с одинаковой безудержностью доходить до беспамятства в разгуле и до крайности в самоуничижении, подчиняться случайному стечению обстоятельств, приписав им для своего успокоения некий высший фатальный смысл. А залихватская вера в «авось» да «небось», порой противопоставляемая в произведениях Лескова немецкой рассудочности, сплошь и рядом переходит в легковесное фанфаронство, в преступное пренебрежение ценностью своей личности и личности другого человека.

Предметом язвительного обличения в творчестве Лескова оказывается также безобразное расточительство, которое позволяют себе люди привилегированной среды, и самый худший его вид — расточительство своего ума и таланта, вследствие которого они теряют свою духовную свободу и самый творческий дар («Чертовы куклы», 1890).

Однако и в этот поздний период своей деятельности, мужественно преодолевая опасность бесплодного скептицизма, Лесков продолжает настойчивые поиски положительных типов, сопрягая с ними свою веру в будущее России. Он пишет целый цикл рассказов о «праведниках», воплощающих своею жизнью народные представления о нравственности. В конце своей жизни Лесков оказывается гораздо ближе к тому общественному лагерю, с которым так резко враждовал в начале своего писательского пути. «Отходят все люди лучших умов и понятий», — отзывается он в письме 1891 г. о «шестидесятниках», узнав о кончине Елисеева и тяжелой болезни Шелгунова (11, 477). Досадуя на отсутствие «руководящей критики», «понижение идеалов в литературе», он уважительно вспоминает высокое подвижничество Белинского и Добролюбова (11, 300, 565).

В 1895 г. Лесков умирает от болезни сердца. Причиной ее сам он считал те волнения, которые пришлось ему испытать при выходе первого собрания его сочинений, когда был арестован том, в котором печатались «Мелочи архиерейской жизни».

«Лесков — писатель будущего», — говорил Л. Н. Толстой. «Думаю и верю, что „весь я не умру“», — писал Лесков незадолго до своей смерти в письме к А. К. Чертковой (11, 577). Произведениям писателя действительно предстояла новая жизнь.

2

При всей резкости идеологического размежевания Лескова с революционными демократами в его общественно-литературном самоопределении в начале 60-х гг. имел место своего рода парадокс, заслуживающий самого пристального внимания.

Критикуя «теоретиков-нетерпеливцев» с позиций демократизма, но только особой его разновидности («стихийного» демократизма), Лесков обращается к глубокому, многостороннему изучению народной жизни, на необходимости которого последовательнее всего настаивала именно революционно-демократическая критика. Главная направленность его художественных исканий объективно отвечает именно тем новым идейно-эстетическим требованиям к литературе, которые выдвигает эта критика.

Несмотря на известные достижения писателей 40-х гг. («Записки охотника» Тургенева, «Антон-Горемыка» Григоровича) такие современники Лескова, как Герцен, Добролюбов, Писарев, Щедрин, испытывали глубокую неудовлетворенность степенью постижения в литературе личности простолюдина. Общим недостатком тех представлений о народе, которыми располагали люди его поколения, А. И. Герцен знаменательно считал отвлеченный, книжный, умозрительный характер этих представлений. «Либерализму легче было выдумать народ, нежели его изучить, — замечал он в книге «С того берега».— Он налгал на него из любви не меньше того, что на него налгали другие из ненависти <. . .> О действительном народе мало думали; он жил, работал, страдал возле, около <. . .> Больше или меньше все мы грешны в этом, отсюда недоразумения, обманутые надежды. . .».[8]

Д. И. Писарев в начале 60-х гг. с горечью писал о том, что описания мужиков в современной ему литературе часто смахивают своей безликостью на сведения, проставляемые в паспортах. Салтыков-Щедрин, горячо ратуя в своей статье «Напрасные опасения» (1868) за глубокое, исследовательское отношение литературы к массовой народной жизни, предупреждал: «Проникнуть в эту среду, постичь побудительные поводы, которые обусловливают ее движения, определить ее жизненные цели — дело далеко не легкое <. . .> Над нею лежит бремя бедности, бремя невежества, бремя предрассудков и множество других зол, совокупность которых составляет своего рода завесу, делающую ее почти недоступною для непосвященного человека».[9] Именно с изучением этой среды связано магистральное направление всего творчества писателя, и здесь, именно в этой сфере русской действительности, совершены его главные художественные открытия.

Близко столкнувшись в годы своей коммерческой службы с противоречивостью сознания и поведения крестьянской массы,

---

[8] *Герцен А. И.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 6. М., 1955, с. 82.
[9] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 9. М., 1970, с. 33.

Лесков неизменно испытывал глубокое раздражение против какого бы то ни было узкого «направленства», отвлеченного доктринерства, схоластических «рацей о народе». Уже в первых своих рассказах («В дороге», 1862; «Язвительный» 1863; «Погасшее дело», 1862), представляющих собой как бы снимки с натуры, он приковывает внимание читателей к таким фактам действительности и к таким поступкам простолюдина и целого крестьянского мира, которые не могут быть наперед предсказуемы и объяснены какой-либо теорией; для своего истинного понимания они требуют глубокого изучения своеобразного уклада глубинной русской жизни, особенностей крестьянской психологии, давно сложившихся в деревенской среде традиций и привычек.

Полемизируя с революционными идеологами, апеллирующими прежде всего к пробуждающемуся самосознанию народа, Лесков не случайно акцентирует в этих ранних рассказах детскую наивность в поведении мужика, подавленность его сознания всякого рода предрассудками, восходящими порой еще к языческой древности, импульсивный характер его действий, незрелость нравственного чувства.

Вместе с тем в этих же произведениях он обнаруживает высокий потенциал особой внутренней силы крестьянского мира и отдельной личности, выражающей себя в стоическом сопротивлении внешним вмешательствам.

Еще более значительными и яркими явились его произведения, посвященные очерку женских характеров («Житие одной бабы», 1863; «Леди Макбет Мценского уезда», 1865; «Воительница», 1866).

По своему общему гуманистическому пафосу эти произведения прямо подхватывают традицию русской литературы 40-х гг., прежде всего «Записок охотника» Тургенева и повести Григоровича «Антон Горемыка», которые Лесков любил, высоко ценил, а порой даже полемически противопоставлял их более поздним произведениям народнической беллетристики. Лескову, как и Л. Толстому, импонирует подход этих писателей к личности крестьянина, которая открывается в их изображении в неожиданном богатстве своего общечеловеческого содержания. Лесков наследует у Тургенева его особое влечение к артистическим, талантливым натурам; в то же время он менее избирателен в своем поиске «черноземных» героев. Его взгляд останавливается не только на тех, кто являет собой исключение в своей среде и воплощает лучшие порывы к красоте, правде и свету, но и на тех, кто в силу тех или иных причин оказывается бессилен сбросить с себя тенета «духовного крепостничества». С новой пристальностью взгляда изображает Лесков сложные, противоречивые характеры, стремясь глубоко исследовать реальный жизненный потенциал каждой личности, меру ее возможностей. Писателю одинаково претит и дух аристократического пренебрежения к ним, и пафос их идеализации. В повести «Леди Макбет Мценского уезда» Ле-

сков в духе демократической литературы 60-х гг. решается положить в основу своего повествования такие события, которые как будто годны только для того, чтобы стать достоянием уголовной хроники.

Не скрадывая ни одной страшной подробности в кровавых деяниях купеческой жены Катерины Измайловой, Лесков тем не менее отказывается видеть в ней только преступницу; в его восприятии она еще и молодая женщина, «совершающая драму любви» (1, 139). В бездуховной атмосфере купеческого терема эта любовь не может не принять страшную, изуверскую форму слепой, безудержной, разрушительной страсти. Акцентируя эту нравственную непросветленность чувства Катерины Измайловой, его биологический примитивизм, Лесков не случайно окружает свою героиню образами животных, воплощающих собой начала сладострастия и хищничества. В то же время писатель настойчиво выделяет проблески человечности в ее душе, жаждущей большого чувства и готовой стоически вынести во имя него любые муки. Контрастное поведение обоих участников изображаемой драмы делает их особенно заметными. Если полюбившийся молодой женщине красавец Сергей намеренно хитрит, признаваясь в своей давней любви к ней, то во всех перипетиях своих отношений с ним Катерина Львовна, напротив, безыскусственна, прямодушна, проста. Захватившая все ее существо страсть порождает у нее новое состояние восторженной открытости к не замечавшейся ею прежде красоте мира: красоте яблонь, осыпающих их своим белым цветом, светлого весеннего неба, соловьиной песни. Лескову, несомненно, дорого это неожиданное преображение его героини, вырвавшейся из своего тесного терема. Безоглядная приверженность Сергею делает ее внутренне бесстрашной и побуждает ее вступить в жестокую и отчаянную борьбу за свое счастье. Изумляясь неистовой силе ее страсти, крепости характера, Лесков в то же время отчетливо видит, что при всей враждебности к окружающей ее среде Катерина Львовна и в создавшейся исключительной ситуации продолжает жить по ее законам, отвечая на существующее зло еще большей жестокостью. Собственническое, хищное начало глубоко проникло в ее существо, в самый состав ее привязанности к Сергею. Не случайно ее любовные признания сливаются со зловещими угрозами в его адрес, предрекая трагическую развязку.

Даже в финале повести, в котором Катерина Львовна выступает уже не столько активным лицом, определяющим ход событий, сколько несчастной жертвой жестокого тиранства Сергея, автор не открывает перед ней путь нравственного очищения. Самая ее гибель — это акт еще одного насилия и убийства, которое творит Катерина Львовна, почти обезумевшая от ревности. Завидев во время переправы через реку свою соперницу, легкомысленную Сонетку, она внезапным ударом сбивает ее с ног и бросается с нею за борт.

Итак, Лесков склонен весьма критически оценивать возможности пусть даже недюжинной личности, сформированной в обстановке «темного царства», и все-таки он чрезвычайно дорожит тем неделимым остатком человечности в душе своей героини, который и делает ее в его глазах не только уголовной преступницей, но и лицом трагическим.

Подобное стремление Лескова высветить в изображаемом человеке доброе, человеческое начало, в каком бы сложном сращении с иными, противоположными ему свойствами оно ни жило в нем, роднит писателя с Достоевским, в журнале которого «Эпоха» была напечатана «Леди Макбет». Та же гуманистическая направленность ощутима и в повести Лескова «Воительница».

В центре этой повести тоже сложный человеческий характер, яркий и самобытный, несущий в себе заряд неисчерпаемой жизненной энергии, достойной восхищения, однако озадачивающий автора причудливым совмещением, казалось бы, несоединимых, исключающих друг друга качеств, самых разнообразных возможностей.

Кружевница Домна Платоновна, с которой как с доброй своей приятельницей знакомит нас автор повести, на первый взгляд существо мягкое и кроткое, ее лицо являет вид детского простодушия, а ее «прекратительная» жизнь, на которую она жалуется, вызывает сочувствие к ней.

Однако с первых слов собственного рассказа воительницы о ее хлопотах в ее облике неожиданно проступают совсем иные черты: матерая житейская опытность, цепкость жизненной хватки, азартная поглощенность меркантильной игрой.

Не довольствуясь тем, что он открывает двойственность нравственного существа этой переехавшей в столицу простой мценской бабы, писатель ставит перед собой задачу в бо́льшей мере приблизиться к этому характеру, а главное — понять загадку его столь очевидной противоречивости, осознать доминанту этой личности, которая, очевидно, находится еще в переходной стадии незавершившейся борьбы старых и новых представлений, отношений, влечений, чувств.

Преследуя эту творческую цель, автор предоставляет своей «собеседнице» широкую возможность самораскрытия в слове. Почти все колоритные эпизоды из жизни Домны Платоновны, в которых ее личность обнажается своими самыми неожиданными гранями, подаются здесь через призму ее собственного сознания, что намного увеличивает их социально-психологическую емкость.

В центре внимания Лескова оказывается именно сложное взаимодействие натуры и обстоятельств, которое в значительной степени и определяет собой поразительную противоречивость заинтересовавшего его характера, загадку которого он стремится разгадать. «Петербургские обстоятельства» — это атмосфера всеоб-

щего хищничества, распада человеческих связей, «оподления нравов».

Слушая рассказ Домны Платоновны, автор с неослабным вниманием исследует содержание и границы перерождения ее внутреннего существа под влиянием этой атмосферы и все более убеждается в том, что оно затронуло уже сердцевину ее натуры. И все-таки власть «тупой силы обстоятельств» оказывается не безграничной. Как ни опасна та роль посредника — «фактотума», которую взяла на себя Домна Платоновна в обществе, где все продается и покупается, неиссякаемые силы ее души и сердца не дают ей до конца превратиться в ловкого и увертливого торговца, человека расчета.

Не сознавая низменности своих занятий, с азартом отдаваясь им, Домна Платоновна в обрисовке Лескова не только преследует свой меркантильный интерес, но и движима бескорыстной потребностью активного вмешательства в жизнь, энергического действования.

В одушевляющей ее предпринимательской энергии постоянно дает себя знать своего рода артистизм. «Главное дело, — замечает рассказчик, — что Домна Платоновна была художница — увлекалась своими произведениями <...> Домна Платоновна любила свое дело как артистка: скомпоновать, собрать, состряпать и полюбоваться делами рук своих — вот что было главное, и за этим просматривались и деньги и всякие другие выгоды, которых особа более реалистическая ни за что бы не просмотрела» (1, 151).

Под конец жизни, без памяти полюбив неожиданно для всех и себя самой молодого непутевого парня, которого вскоре арестовывают за мошенничество, она поступает прямо вопреки здравому смыслу. Всей душой болея за него, она отдает ему все, что имеет, до последней банки варенья. Несмотря на всю ее житейскую искушенность, наторелость в кознях, привычку извлекать выгоду из несчастий других, голос ее сердца одерживает верх над голосом рассудка. В такой эмоциональной «избыточности» Лесков всегда видел одну из самых ярких отличительных черт русской женщины, определяющую особый драматизм ее внутренней жизни. В романе «Некуда» подобное истолкование русского женского характера дает доктор Розанов, персонаж очень близкий автору и намеренно приближенный им к стихии народной жизни.

3

Тема богатой многосторонней одаренности русского человека, возникшая уже в ранних произведениях Лескова («Воительница», «Житие одной бабы»), многообразно и интенсивно разрабатывается писателем на всех последующих этапах его творческой эволюции. С нею теснейшим образом сопряжены этические поиски Лескова. Именно с творческой личностью связывает писатель свои

надежды на русского человека, «который все может», и на будущее России. Человек художнического склада, в представлении Лескова, способен не только проявить необыкновенную отзывчивость на все впечатления жизни, но, что еще более важно, для его живой души естественно состояние развития, совершенствования и он может сообщить эту энергию движения самой действительности, преодолевая силы инертности и косности существующей жизни.

Большой интерес с точки зрения поступательного развития этой сквозной темы всего творчества Лескова представляет его повесть о раскольниках «Запечатленный ангел» (1873). Он ставит в ней сложнейшую для его времени проблему «положительно прекрасного человека», которую по-своему пытались решить в это время такие большие русские писатели, как Л. Толстой и Достоевский, а еще ранее Гоголь.

Горестно размышляя в хронике «Соборяне» о господствующем типе личности, который вырабатывает «намеднишняя действительность», близкий автору по строю своих мыслей протопоп Туберозов замечал: «Без идеала, без веры, без почтения к деяниям предков великих... Это... это сгубит Россию» (4, 183). Раскольники в повести «Запечатленный ангел» — это именно та горстка русских людей, у которых «с предковскими преданиями связь не рассыпана». В отличие от многих своих соотчичей они не утратили высоких ценностей человеческого духа. Именно поэтому они представляются автору значительными, надежными, притягательными людьми, которыми сильна русская земля.

Одним из главных условий благополучной и счастливой жизни, которую ведут до поры до времени члены изображенной писателем раскольничьей артели, оказывается строго оберегаемая ими свобода от меркантильных влияний нового времени, от воцаряющегося в русском обществе духа низменного барышничества, который опустошает сердца, развращает таланты, разрушает единство национального мира, сокрушает самые сильные характеры.

Изображаемые Лесковым раскольники — это своего рода «очарованные странники», предрекающие появление колоритного характера Ивана Северьяныча Флягина, черноземного Телемака, как назовет его сам автор будущей повести. Их ведет в жизни не расчет, не корысть, не утилитарно понимаемая выгода, а более всего — эстетическая отзывчивость, прирожденное чувство красоты, гармонии, которое и дарует им высокие мгновения счастливой полноты жизни.

Сама религиозная вера раскольников, унаследованная ими от отцов и живо сохраняемая в душе каждого из них, в изображении автора в значительной мере окрашена и пронизана этим изначально свойственным всем им эстетическим чувством. Их религиозность — это, если можно так выразиться, другая ипостась того же высокого художественного начала натуры каждого из этих людей.

Еще более пристальному и многостороннему рассмотрению подвергает Лесков характер человека живой и восхищенной души в повести «Очарованный странник» (1873).

С первой минуты своего появления в повести Иван Северьяныч предстает воплощением могучих душевных и физических сил народа. Своеобразный ключ к пониманию этого образа — удивительное сходство героя с Ильей Муромцем. Иван Северьяныч — богатырь не только по стати и необыкновенной силе, но и по натуре своей. С самого рождения ему свойственны неуемная жизненная сила, энергия, жажда действия, которые толкают его порой на самые безрассудные поступки, как та сила богатыря Святогора, о которой в былине говорится:

Не с кем Святогору силой померяться.
А сила-то по жилочкам так живчиком и переливается.
Грузно от силушки, как от тяжелого беремени.[10]

Именно эта стихийная сила взыграла в Иване Северьяныче, когда он в бытность свою графским кучером неожиданно для самого себя насмерть засек старика-монаха, который заснул на возу с сеном и вовремя не посторонился с дороги. Позже, прозябая в роли няньки при малом ребенке, он нарочно задирает форсистого офицера, чтобы вызвать его на драку и тем себя потешить. Молодецкое озорство роднит Ивана Северьяныча со знаменитым Васькой Буслаевым, который готов был вызвать на бой весь Новгород.

Сближая характер главного героя повести с легендарными характерами русских былинных героев, Лесков ставит его в особые, свободные отношения со временем, выводя его из «тесноты и духоты» той действительности, в которой он живет, на широкий простор исторического бытия. Самим складом своей натуры Иван Северьяныч как бы осуществляет ту связь времен, которая виделась Лескову одним из главных залогов благополучия настоящего и будущего России, плодотворного исторического движения русской жизни.

Во многом именно благодаря этим безмерно увеличивающим силы героя его связям с героическим прошлым Иван Северьяныч с самого начала своего появления в повести выступает убежденным поборником идеи жизненной активности личности: «толцытеся!» (4, 390).

В то же время вековой застой, неподвижность русской жизни порождают совсем иные чары, тяготеющие над героем, — чары инерции, покоя, ленивой созерцательности. В его жизни знаменательно чередуются друг с другом периоды предельной активности, позволяющей ему одолеть такие препятствия, которые как будто бы и не подвластны человеческой воле — так они велики, и

---

[10] Былины. Л., 1957, с. 47.

периоды пассивного прозябания, бездумного покорства обстоятельствам, детской потерянности, почти полного отказа от собственной инициативы.

По воле автора «очарованный странник» Иван Северьяныч живет не только в большом времени, но и в большом пространстве, что также намного увеличивает потенциал его духовных сил. Как истинный богатырь, он не знает никаких территориальных ограничений, пути-дороги ему не заказаны. Сама эта столь бурно переживаемая им возможность соприкосновения с расстилающимся перед ним необъятным русским простором вызывает в его душе состояние счастливого упоения, как бы уравновешивает силы обеих сторон — «я и мир», усиливает жажду богатырского деяния.

Правда, свободный контакт героя с простирающимся перед ним миром имеет в изображении Лескова и оборотную сторону: высвобождая огромную душевную энергию «очарованного богатыря», он бессилен в то же самое время сообщить ей должную меру и необходимую гуманистическую направленность.

Возражая революционным идеологам, Лесков с присущим ему полемическим азартом продолжает отстаивать здесь мысль о превалировании стихийного начала в русской народной жизни.

В истолковании писателя богатырская сила Ивана Северьяныча является еще недостаточно осознанной силой. Из собственного рассказа героя повести явствует, что он (особенно в начале своей жизни) во многом еще вольный «сын природы», который следует в своих поступках не какой-либо наперед обдуманной идее, а непосредственному чувству. Эта особая его близость природе становится особенно очевидной из его рассказа о том, как он усмирял диких коней. Неоспоримое превосходство Ивана Северьяныча над всеми теми, кто берется за это опасное дело, полагаясь на профессиональную выучку, именно в том, что он не только понимает толк в коне, но чует его прав, угадывает его повадку, обходит его «нутряной» хитростью.

Однако Иван Северьяныч в повести Лескова — не только «нерассуждающий герой», но и человек художественного склада, наделенный обостренной интуицией и восприимчивостью. Самое живое начало его души, которое одухотворяет собой все стихийные проявления его великой жизненной энергии, его богатырской силушки, — это его прирожденный артистизм, способность удивиться открывающейся его взору многоликой красоте, в полной мере испытать на себе власть ее многообразных очарований. Не случайно сам Иван Северьяныч называет себя «восхищенным человеком» (4, 478), а его богатый покровитель, князь, у которого он служит, не раз именует его артистом, вкладывая в это понятие самый высокий и многообъемлющий смысл («...ты артист, ты не такой, как я, свистун, а ты настоящий, высокой степени артист...» — 4, 482).

Именно благодаря артистической природе своего характера Иван Северьяныч совершает в этой повести не только самые неожиданные и далекие странствия, но и путь духовного восхождения, в котором он заново обретает себя, во многом преодолевая стихийность и безответственность своего прежнего существования, вырастая в подлинно значительную личность.

Органически свойственное Ивану Северьянычу чувство прекрасного, развиваясь в его душе, постепенно перестает быть только эстетическим чувством, — оно все более обогащается чувством горячей пристрастности, привязанности, внутреннего понимания тех, кто вызывает у него любование, подъем, восторг.

Диалектика этих чувств — эстетического и нравственного — с особой очевидностью обнажается в одном из центральных эпизодов повести, изображающем встречу героя с цыганкой Грушей. Ивану Северьянычу, только что жестоко уязвленному продажей красавицы-кобылицы, неожиданно открывается новая красота, которой богата жизнь, — красота женщины, красота таланта, красота человеческой души. Пережитое им очарование Грушей — это новая фаза роста его души, в которой обнаруживаются вдруг новые, неведомые ранее ему самому возможности. В этот высокий час своей жизни Иван Северьяныч перестает быть только азартным «охотником». В контексте его рассказа это слово получает особое значение, оказываясь производным от глагола «хотеть». Охотник — человек неуемных, страстных желаний, которые он способен немедленно осуществить, невзирая ни на какие препятствия. В его своенравной душе «прорастает» новая способность: не только возгореться собственным порывом, но ощутить строй другой души, внять чужому страданию, всем существом откликнуться на него, явить братскую, самоотверженную любовь к человеку, поразившему его своей красотой и талантом.

Трагическая гибель Груши, которую Иван Северьяныч, как это чудится ему, сам спихнул в реку с обрывистого берега, уступая ее мольбе, по его выражению, всего его «зачеркнула». Пережив эту драму, он поднимается на новую нравственную высоту. На смену прежнего бездумного своеволия, импульсивности поступков приходит новая целеустремленность его действий, подчиненных единому осознанному нравственному побуждению: «И ничего у меня на душе нет <...> а думаю только одно, что Грушина душа теперь погибшая и моя обязанность за нее отстрадать», — вспоминает впоследствии Иван Северьяныч (4, 498). Эту потребность «пострадовать» Лесков, как и Достоевский, рассматривал как характерное свойство народной души.

Повинуясь высокому влечению, Иван Северьяныч отправляется на Кавказ и вызывается там на самое опасное дело. Отчаянная его храбрость восхищает командира, который представляет его к награде и производит в офицеры. Однако и после свершения воинского подвига Иван Северьяныч в собственных глазах остается великим грешником, которого якобы ни земля, ни вода

принимать не хотят. Эта самооценка — проявление значительной нравственной эволюции героя.

Преисполненный ранее стихийной радостью жизни Иван Северьяныч долгое время заглушал в себе голос своей совести, звучавший в его сновидениях, в которых являлся к нему убитый им старик-монах. Теперь этот голос обретает новую власть в его душе и побуждает его творить столь суровый суд над своей былой жизнью, который возможен только для человека, достигшего праведнической чистоты и святости.

В такой трактовке народного характера Лесков отчасти смыкался не только с Достоевским, но и с Некрасовым, который в известном стихотворении «Влас» (1855) поэтизировал тот же необыкновенно широкий мир нравственых возможностей русского крестьянина, душа которого способна самым неожиданным, почти чудесным образом высвободиться вдруг из-под тяготеющих над ней ограничений и дать новое, высшее направление всей его жизни.

Томимый жаждой «постраждовать» Иван Северьяныч в конце своей жизни оказывается во власти нового, высшего очарования идеей героического самопожертвования во имя отечества, которому, как чует его вещее сердце, грозят великие бедствия.

Никакие самые строгие меры его монастырского начальства, которое то на долгий срок поселяет доморощенного пророка в яму, то переводит его в холодную избу, не в силах погасить этот его душевный порыв. Покинув монастырь, он остается верен своему наитию. Спокойно и просто говорит он своим спутникам, что ему «за народ очень помереть хочется» (4, 513).

Так и в крайне неблагоприятных обстоятельствах русской жизни с ее оглушающими «сюрпризами» характер Ивана Северьяныча обнаруживает счастливую и обнадеживающую возможность «саморазвития». Его жизнь, которую он сам с добродушной иронией называет драмокомедией, — это житие великомученика, проявившего поразительную способность выстоять, приняв на себя все «борения жизни».

И в то же время она еще более замечательна тем, что момент послушной покорности Ивана Северьяныча воле обстоятельств в ней всегда относителен, абсолютна живая энергия его духа, устремленного к высшему идеалу.

4

Колоритный характер даровитого русского человека, мера его творческих возможностей и его судьба в России оказываются в центре внимания Лескова и в более позднем его произведении — знаменитом сказе о косом Левше (1882). Сознавая известную родственность этой повести «Очарованному страннику», Лесков

намеревался впоследствии опубликовать оба этих произведения вместе под общим названием «Молодцы».

Однако если в «Очарованном страннике» главный герой выведен автором далеко за границы своего «биографического» времени, то Левша, напротив, несравненно более жестким образом привязан к нему, и это обстоятельство значительно меняет общую тональность произведения.

В раскрытии характера этого замечательного русского самородка Лесков активно использует традиции народного сказа, устного предания, прибаутки. Следуя своему постоянному стремлению к подлинности изображения народной жизни, писатель особенно дорожит теми выработанными фольклором специфическими приемами повествования, которые сводят почти на нет возможную пристрастность в освещении лиц и событий, обеспечивая максимальную объективность рассказа.

В основе сюжета сказа лежит характерный для народного эпоса мотив состязания, соперничества, борьбы, затрагивающей интересы всей нации.

Столь широкое содержание конфликта, который таится за внешне эксцентрической и забавной историей английской диковинки, определяет собой в сказе всю систему авторских оценок, существенно отличных от тех, к которым склоняется благодушно настроенный повествователь.

Верный своему убеждению в том, что общественное призвание художника — «переустанавливать точки зрения» (ложные в свете высшей истины), Лесков так организует движение сюжета в своем сказе, что наиболее далекими от заботы о национальных и государственных интересах России предстают именно те, кому в первую очередь надлежит радеть о престиже страны, — ее высшие правители, цари.

Высказанные в духе патриархальной морали хвалебные характеристики монархов не только не получают потом подтверждения в развитии событий, но наоборот, с самого начала повествования вступают в резкое противоречие с объективным смыслом конкретных ситуаций, в которых предстают перед читателем эти коронованные особы.

Так, царь-победитель Александр, совершающий свое развлекательное путешествие по Европе, точно забыв о великих силах своего народа, легко и бездумно поддается влиянию англичан, желающих его «чужестранностью пленить» и «от русских отвлечь» (7, 26). Доверчиво взирает он на все их специально заготовленные раритеты. Раньше, чем они сами на то надеются, начинает болеть за их интересы и с поразительной быстротой приходит к безапелляционному выводу, что «мы, русские, со своим значением никуда не годимся» (7, 27).

Во всех перипетиях своих отношений с англичанами он предстает человеком «безнатурным», легко управляемым чужой волей, в данном случае — волей тех, кому в будущей войне пред-

стоит выступить в качестве врагов России и нанести ей сильнейшее поражение. В более позднем своем сатирическом произведении Лесков назовет таких людей, как Александр, «чертовыми куклами» и сделает их главной мишенью своей сатиры.

Восторженно принимая «коварный» подарок англичан — металлическую блоху, Александр далек от того, чтобы подумать о возможном соперничестве с ними в столь диковинном искусстве. Он капитулирует без борьбы.

Несравненно более активное отношение к английской блохе, которое проявляет другой русский царь (Николай I), таит в себе, тем не менее, некий компрометирующий его смысл: это активность особого рода, диктуемая более всего мелкими личными побуждениями, жаждой самоутверждения, тщеславием, апломбом.

Восторг Николая, который он изъявляет при виде подкованной туляками блохи, далек от собственно патриотического воодушевления, от бескорыстного любования чудом человеческого труда, искусства, находчивости. Истинную подоплеку этого восторга выдает реплика самого Николая: «Видите, я лучше всех знал, что мои русские меня не обманут» (7, 46). Подвергнутая «русским пересмотрам» блоха для царя — это более всего вещественное доказательство верноподданнической преданности ему всех русских людей, новых проявлений которой так алчет его уязвленная недавним «смятением» душа.

Истинными вершителями событий, направленных к возвеличению славы России, выступают в сказе Левша и его товарищи — те тульские мастера, искусству которых и препоручают английскую диковину. Именно они являют своим поведением истинное достоинство, спокойную твердость духа, полное сознание национальной ответственности. Обдумывая сложившуюся ситуацию, они судят о ней, не допуская никаких перехлестов оценок в ту или иную сторону: «...аглицкая нацыя тоже не глупая, а довольно даже хитрая, и искусство в ней с большим смыслом. Против нее, — говорят, — надо взяться подумавши и с божьим благословением» (7, 35). Такое поведение, свободное от пустой суетности, особенно рельефно контрастирует с мелочностью побуждений русских царей.

В таком повороте сюжета находит свое выражение излюбленная мысль писателя о «маленьких великих людях», которые, стоя в стороне от исторических событий, вершат исторические судьбы страны. «Эти прямые и надежные люди», — так с уважением и сердечным теплом отзовется о них Лесков в своем более позднем рассказе «Человек на часах», сближаясь в оценке демократической массы с Л. Толстым.

Однако это в высшей степени уважительное отношение писателя к тульским мастерам вовсе не исключает в сказе мягкой иронии по отношению к ним. Лесков далек здесь от идеализации народных возможностей, он трезво оценивает их. Писатель учитывал роль социально-исторических обстоятельств, ограничиваю-

щих творческие силы народа, накладывающих на многие русские изобретения печать шутовской эксцентричности или практической несообразности.

С этой точки зрения для понимания общего смысла сказа принципиально важно, что сам результат «безотдышной», самоотверженной и вдохновенной работы тульских мастеров таит в себе «коварную» двойственность впечатления: им действительно удается сотворить чудо — подковать «нимфозорию». И тем не менее их превосходство не абсолютно. Подкованная на глазок блоха не может более «дансе танцевать». «Усовершенствованная» английская диковинка оказывается в то же время безнадежно поломанной.

В развитии сюжета этот прискорбный для престижа русского изобретательства момент получает свое определенное объяснение, важное для понимания общей мысли сказа. Как справедливо судят англичане, русские мастера, проявившие поразительную дерзость воображения, очевидно, «расчета силы» не знали, и Левше приходится согласиться с этим: «Об этом, — говорит, — спору нет, что мы в науках не зашлись...» (7, 50).

Так в изображении удивительной работы тульских мастеров, одновременно и возвышающей их над заморскими соперниками и выявляющей их известную слабость, выражает себя чуждая каких бы то ни было примирительно-апологетических тенденций горькая, тревожная мысль Лескова о русской непросвещенности, которая жестоким образом гнетет и сковывает великие силы и возможности народа, обрекая его на ряд поражений и неудач.

Вопрос о том, что может русский человек, сразу влечет за собой в сказе Лескова другие не менее важные вопросы: как этот человек живет, имеет ли он, подобно английским мастерам, «абсолютные обстоятельства» для развития своего таланта, с каким отношением к себе он сталкивается со стороны власть имущих, как складывается его судьба.

Правда, ни рассказчик, ни сам Левша, свыкшиеся с давно сложившимся в России определенным порядком вещей (контрастирующим с тем, который Платов и Левша увидели в Англии), не задают себе этих вопросов, однако писатель предпринимает особые меры к тому, чтобы они с неотвратимой неизбежностью встали в сознании его читателей.

Рассказывая, например, с какой «церемонией» ездил Платов, выполняя государев наказ, Лесков живописует фигуры «свистовых» казаков, которые сидят по обе стороны от ямщицкого облучка и на протяжении всего пути беспрестанно обливают своего возницу ударами нагаек. «Эти меры побуждения действовали до того успешно, что нигде лошадей ни у одной станции нельзя было удержать, а всегда сто скачков мимо остановочного места перескакивали...» (7, 39).

На фоне такого изображения «быстрой русской езды», контрастного знаменитому гоголовскому описанию, весьма двусмыс-

ленным кажется пояснительное замечание рассказчика: «Так в тогдашнее время все требовалось очень в аккурате и в строгости, чтобы ни одна минута для русской полезности не пропадала» (7, 39). Мера язвительности этой формулы становится еще более очевидной при сопоставлении ее с аналогичной репликой Щедрина. В «Истории одного города», еще более резко обличающей русский деспотизм, о появлении градоначальника Брудастого говорится так: «Он прискакал в Глупов, как говорится, во все лопатки (время было такое, что нельзя было терять ни одной минуты), и едва вломился в пределы городского выгона, как тут же, на самой границе, пересек уйму ямщиков».[11]

Сам рассказчик не делает ударения на подобных подробностях, он говорит о них вскользь, походя, как бы между прочим. Однако все эти вошедшие в его повествование «мелочи» русской жизни — хитроумное сечение ямщиков, грубая платовская ругань в адрес тульских мастеров, едва не случившийся арест Левши, которого везут в Петербург в передке платовской кибитки, скоропалительность его отъезда в Англию — все это явления одного порядка, аккумулирующие в себе общий дух русской жизни николаевских времен с ее разнузданным самовластьем одних и бесправием других, дух, внушающий автору самое горькое чувство.

Насыщенные горестными подробностями гибели Левши последние главы повести еще более настойчиво фокусируют внимание читателя на положении личности в России, где «за человека страшно». Талантливый мастер, художник своего дела, глубоко преданный своему отечеству, умирает всеми забытый в коридоре Обуховской больницы для бедных, не успев послужить своей стране последним советом. Такое завершение сюжета, заключающее в себе горький парадокс, усиливает звучание гуманистической темы сказа — трагической судьбы в России талантливого человека, обреченного уморить в себе без достойного применения массу возможностей.

Мысль о беззащитности в России талантливой личности была одной из самых горьких и неотступных дум писателя, представая в самых различных вариациях в его художественном творчестве, статьях и письмах. О трагической судьбе крепостного артиста рассказывает Лесков в одном из своих наиболее известных и сильных рассказов — «Тупейный художник» (1883). В «Русских общественных заметках» (1869) он сетует на то, что ни в одной европейской стране немыслимо столь неуважительное отношение к писателю, как в России. В позднем письме к А. И. Фаресову он делает знаменательное замечание (по поводу возникших резких оценок критических статей М. О. Меньшикова): «А вообще можно и должно держаться такого правила, что умных и даровитых людей надо беречь, а не швыряться ими, как попало; а у нас не так. О нас Пушкин сказал:

[11] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 8. М., 1969, с. 280.

Здесь человека берегут,
Как на турецкой перестрелке.

Оттого их так и много! Меня, однако, литература больше терзает, чем занимает. Мне по ней всегда видно, что мы народ дикий и ни с чем не можем обращаться бережно: „гнем — не парим, сломим — не тужим“» (11, 560).

Общая концепция повести о Левше, несмотря на скорбный финал, оптимистична. «Секрет» этого оптимизма — в авторском осмыслении личности Левши, ее творческих и нравственных ресурсов. Как ни тяжело Левше выдерживать «сюрпризы» русской жизни, и в этих обстоятельствах он не только проявляет удивительную дерзость воображения и фанатическую одержимость работой, но и нравственную крепость, истинное чувство собственного достоинства, чистоту патриотического чувства. Он не робеет перед Платовым, учиняющим ему жестокую выволочку. И во дворце, где он вынужден предстать перед царем в самом неприбранном виде, не в пример трусливым придворным он не только не обнаруживает никаких признаков робости, но держится достойно и просто, как человек, знающий истинную цену себе и своему труду; спокойно разговаривает с самим царем. Душевно несломленным остается Левша и в горьких обстоятельствах своей преждевременной кончины: до последней минуты он сосредоточен на мысли не о своем возможном спасении, а на том выведанном им у англичан военном секрете, который может сослужить службу России. Как бы удостоверяя важность этого последнего его жизненного помысла, народная легенда, которую передает повествователь, связывает поражение России в Крымской войне именно с тем, что никто тогда не внял голосу Левши. В «Литературном объяснении» по поводу этого рассказа Лесков соглашался с мнением одного из рецензентов, что там, где стоит «Левша», надо читать «русский народ» (11, 220). В финале самого сказа характер главного героя легенды не случайно называется эпическим, олицетворением мифа, созданного народной фантазией. В великом богатстве духовных и творческих возможностей народа, который сохраняет великую жизнестойкость и человечность вопреки всем стесняющим его обстоятельствам, Лесков и черпал свою веру в будущее, которою проникнут его сказ о Левше.

5

Сказ о Левше вместе с такими более ранними произведениями Лескова, как «Смех и горе», «Мелочи архиерейской жизни», а также значительно более поздними — «Человек на часах», «Инженеры-бессребреники», «Заячий ремиз» (эта повесть из-за цензурных соображений не была опубликована при жизни писателя), — убедительно свидетельствуют о том, что в зрелом твор-

честве Лескова утверждение героических начал русской жизни было неразрывно связано с сатирическим отрицанием определенных сторон российской действительности. Удельный вес этого отрицания в его сочинениях неуклонно растет. Однако сатирическая направленность изображения лиц и событий зачастую носит у Лескова намеренно завуалированный, «прикровенный» характер и может быть оценена по достоинству только тем читателем, который проявит необходимую для этого эстетическую отзывчивость к слову писателя, к изменчивой тональности его произведений, к их своеобразной архитектонике, также таящей в себе порой немалый «коварный» (любимое слово Лескова) смысл.

Специфику произведений Лескова, проникнутых сатирическими тенденциями, составляет и сказовая форма повествования, к которой тяготеет писатель. Во многих его вещах рассказ о малых и больших «сюрпризах» русской жизни ведется от лица бывалого человека (как это можно наблюдать и в сказе о Левше), который, немало повидав на своем веку, уже почти потерял способность удивляться и склонен принимать существующий порядок вещей таким, как он есть.

Безосновательно отождествляя взгляд такого рассказчика с авторской позицией, некоторые критики, писавшие о лесковской сатире, приходили к несправедливым заключениям о ее ограниченности и непоследовательности. Однако структура многих произведений Лескова такова, что автор изыскивает возможности по-своему корректировать те весьма пристрастные и ограниченные порой истолкования происходящих событий, которые дает им повествующее лицо.

Так, рассказчик из хроники «Смех и горе» (1871) Орест Маркович Ватажков — «безнатурный» человек, долгое время не имевший контактов с русской жизнью, может впадать в новые и новые заблуждения, доверяясь своим первым радужным впечатлениям при возвращении на родину, где «либерализм так и ходит волнами» (3, 459). Он может прекраснодушно воспринимать личность философствующего станового, который, совершая свои карательные функции, рассуждает об относительности истины, может возыметь наивное доверие к представительному генералу Перлову, имеющему репутацию национального героя.

Однако Орест Маркович в хронике не просто рассказывает своим собеседникам о встречах с этими людьми, он, как артист в театре одного актера, как бы вновь проигрывает эти сцены, с чрезвычайной точностью передавая складывавшиеся ситуации и все подробности диалогов. Характеры его новых знакомцев раскрываются, таким образом, почти по закону драмы и обнаруживают себя при этом с той неожиданной стороны, которая постоянно ускользает от его ограниченного сознания, тяготеющего к миру с действительностью.

Благодаря такому принципу изображения попыток Ватажкова найти свое место в русской пореформенной жизни за интеллек-

туальным обликом станового Васильева постепенно открывается свойственное ему малопочтенное желание с помощью хитроумных софизмов оберечь свой душевный покой и почувствовать себя свободным от какой бы то ни было нравственной ответственности за свои действия. Поразительная бестрепетность этого уездного мудреца перед самыми раздирающими сценами народного быта (продажи «крестьянских излишков») объективно выглядит своего рода юродством, душевной аномалией. Не случайно по логике развития сюжета Васильев кончает свою жизнь в сумасшедшем доме.

В безоглядной храбрости легендарного генерала, который припеваючи и помахивая прутиком ведет преданных ему солдат на верную смерть, при внимательном взгляде вдруг обнаруживаются «патриотическое юродство», легковесная бравада, «безрассудок».

Будучи не в силах разобраться в этих противоречиях и тяжких впечатлениях от всего увиденного в России, примирить то, что по сути своей не подлежит примирению, Ватажков склонен прятать голову под крыло и просто-напросто забывать половину того, что успел узнать. Однако автор хроники казнит своего героя-повествователя за его малодушие позорной смертью: Орест Маркович умирает в Одессе, не успев покинуть Россию, случайно выпоротый там во время еврейского погрома.

Благодаря этому двойственному освещению почти всякой сцены в сатирических произведениях Лескова слово повествователя в контексте его рассказа сплошь и рядом становится «коварным», лукавым, «двуголосым» (термин М. Бахтина). Эти живые переливы тональности повествования особенно значительны в поздних рассказах Лескова при описании видных русских владык, за импозантностью облика которых, медлительностью движений, тихой ровностью голоса («тихоструй»!) неожиданно обнаруживаются непозволительная для духовного пастыря косность души, притупленность этического инстинкта, привычка к недостойной спекуляции высокими евангельскими речениями («Инженеры-бессребреники», «Человек на часах»).

Сам Лесков ценил эту присущую многим его произведениям «тихую язвительность», которую не всегда улавливала современная ему критика, слишком доверяясь внешне благодушному, озорному и молодецки беззаботному тону многих его рассказов. В период литературного сотрудничества с И. Аксаковым, в журнале которого «Русь» печатался «Левша», Лесков горячо отстаивает свое право на эту ироническую манеру, которая вызвала известную настороженность со стороны издателя, попытавшегося было противодействовать сатирическим тенденциям в его рассказах.[12]

---

[12] См. об этом: *Лужановский А. В.* Неопубликованные письма Н. С. Лескова к И. С. Аксакову. — Учен. зап. Иванов. пед. ин-та, 1973, т. 115, с. 151—162.

Существенна в сатире Лескова и роль многообразно обыгрываемых в его произведениях бытовых «мелочей». С этой точки зрения знаменательно название хроники «Мелочи архиерейской жизни», как бы указывающее на тот особый «строительный материал», который привлекает писатель, — бытовой анекдот, малая подробность, житейский случай. «Человек же, как известно, наилучше познается в мелочах» (6, 502), — прямо декларирует здесь Лесков принцип своей поэтики, который восходит к стилю повестей Гоголя.

Недостаточно учитывая эстетическое преображение этого эмпирического материала в художественной системе лесковских рассказов и хроник, современная писателю критика часто упрекала его в мелочно-анекдотическом характере его обличений. Однако сам Лесков не принимал этих укоризн. Проясняя особенность собственной сатирической манеры, он в одном из рассказов называет свою сатиру «ухой без рыбы» («Уха без рыбы», 1886), но тут же заявляет, что и таким образом приготовленная уха может быть вкусна и navariста. «Секрет» ее приготовления, очевидно, в отборе и компановке «мелочей», которые при всей своей внешней незначительности и идеологической нейтральности оказываются достаточно целенаправленными. Постепенно они завладевают вниманием читателя и весьма активно способствуют верному пониманию самых существенных сторон представленных в произведениях явлений действительности.

Во многом благодаря именно таким «безобидным» мелочам при чтении хроники «Смех и горе» становится очевидным, что в пореформенной России все не на своем месте: «голубые купидоны» (жандармские офицеры), вместо того чтобы охранять государственный порядок, в целях собственного преуспеяния шантажируют обывателей, боевой генерал пускается в мелочное соперничество с дворянским предводителем, «просветители» насаждают образование «взятками», уездный философ выступает в роли станового, бестрепетно обирающего бедняков. Так по-своему Лесков разрабатывает здесь близкую ему и не раз используемую им в его сочинениях мысль Гоголя о том, что каждый должен найти свое истинное призвание и служить добру на своем месте, в своей должности, как бы скромна она ни была.[13]

В «Мелочах архиерейской жизни» именно через призму крайне непритязательных в своем содержании бытовых анекдотов проявляется вся мера бездуховности существования тех «князей церкви», кто по самой своей высокой должности обязан сохранять в душе стремление к высшему идеалу.

---

[13] Возможно, впрочем, что, выстраивая в своей хронике эту цепочку парадоксов, он отталкивается также и от известной идеи Платона о государстве, благо которого, по убеждению античного мыслителя, зависит от того, в какой мере каждый из его граждан верен своему делу. Сочинения Платона Лесков имел в своей библиотеке и часто их перечитывал.

Анекдот именно потому столь охотно используется писателем, что он по своей природе призван в наиболее зримой и конкретной форме раскрывать алогизм явлений действительности, о которых идет речь. Он дорог Лескову как один из наиболее свободных от субъективизма способов отражения действительности. В нем происходит как бы ее самораскрытие в неожиданной ситуации, действии, слове, выдающем то, что до поры до времени скрывалось за благовидной внешностью.

Одной из важных особенностей поэтики Лескова-сатирика является также подвижность художественных акцентов при обрисовке лиц и событий, подрывающая обычную иерархию главного и второстепенного и подчас кардинально преобразующая общий смысл изображаемого.

Писатель как бы использует прием некоего фотоэффекта: на его «снимках с натуры» вначале, как это бывает при проявлении, резко проступают фигуры первого плана, окруженные традиционным ореолом своей значительности, а затем незаметно «прорабатываются» лица и вещи второго плана, которые, как это потом обнаружится, таят в себе большой подвох для изображения первых и могут в один прекрасный момент вызвать существенную деформацию их первоначальных контуров.

Так, в упомянутом выше сказе о Левше вслед за кульминационной сценой царской аудиенции, во время которой простой тульский мастеровой был удостоен необыкновенной монаршей милости — Николай похвалил и облобызал Левшу, — непосредственно следует «проходная» жанровая сцена проводов его в Англию. Ее суматошная скоропалительность вдруг рикошетом высвечивает обманчивый, призрачный характер того «возвышения» героя, которое имело место в предыдущем эпизоде. В шуме и суете вокруг подкованной блохи сам Левша уже почти забыт. Его ничем не одаряют за его замечательную работу, наскоро обмывают во «всенародных банях», одевают в случайный кафтан с плеча придворного певчего, «дабы похоже было, будто и на нем какой-нибудь жалованный чин есть» (7, 47), поят на дорогу чаем и с тем и везут в Лондон. По дороге он только время от времени туже перепоясывается ремнем, «чтобы кишки не тряслись».

В свете этих бытовых подробностей проявленное было к нему высочайшее внимание представляется очень кратковременным, эфемерным, а поцелуй царя выглядит только красивым жестом, нимало не упрочившим жизненное благополучие Левши, которому, как и раньше, грозит преждевременная гибель. Так создаваемые Лесковым в его сатирических произведениях внешне монументальные образы оказываются вдруг образами-перевертышами.

«Коварная» манера Лескова, присущая ему «тихая язвительность» при внешней безобидности и благодушии таили в себе большие возможности обличения русской действительности. Тем не менее отрицание в его сатире обычно не принимает категори-

ческих и абсолютных форм. Не случайно сам писатель часто говорил о ее «незлобивости», а однажды повторил парадоксальное определение, которое дал ей Катков в ту пору, когда в его журнале печаталась сатирическая хроника «Смех и горе», — «добрая сатира» (11, 385). Разумеется, это определение нельзя принимать в его буквальном значении, однако вряд ли стоит безапелляционно отвергать эту формулу, как это в большинстве случаев делают современные исследователи.[14]

Очевидно, этот особый тон сатиры Лескова связан с характером его общего миросозерцания. Несмотря на все «терзательные» впечатления, которыми одаряет его русская действительность, Лесков не теряет веры в благую природу человека, в потаенные возможности русской жизни, в будущее страны.

С горечью изображая в своих произведениях всевозможные «бетизы» (глупости) реакции, в атмосфере которой люди «оболваниваются» и превращаются в «безнатурных дураков» («Смех и горе», «Заячий ремиз»), Лесков по-прежнему разделяет мысль китайского «царя мудрости» Кун-цзы, что «„в каждом сердце еще есть добро — стоит только, чтобы люди увидали на пожаре ребенка в пламени, и все пожелают, чтобы он был спасен". Я это понял, — замечает он, — и исповедую и благодаря этому действительно находил теплые углы в холодных сердцах и освещал их» (10, 451).

Современный ему мир русской жизни он воспринимает не столько в раздирающих его социально-исторических противоречиях, сколько в его целостности, не отделяя себя от действительности, изобилующей веселыми и горькими «сюрпризами» и несообразностями. Писателя не покидает чувство глубокой сопричастности миру национальной русской жизни, в котором он не перестает ощущать некое родовое единство, восходящее к далекой эпохе «твердых» былинных и сказочных времен.

По справедливому замечанию М. Горького о Лескове, «в душе этого человека странно соединялись уверенность и сомнение, идеализм и скептицизм».[15] Поэтому и в позднем творчестве писателя, пронизанном сатирическими тенденциями, большое место занимают поиски характеров, в наибольшей степени воплощающих собой созидательные, жизнетворческие возможности русского человека. С наибольшей непосредственностью эти поиски проявились в цикле рассказов Лескова о «праведниках».

6

В рассказах о «праведниках» главное внимание Лескова сосредоточено на людях, которые и в самых неблагоприятных жизненных обстоятельствах способны сохранить свою духовную

---

[14] *Горячкина М. С.* Сатира Лескова. М., 1963, с. 51—52.
[15] *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 24, с. 233.

самобытность, независимость характера, а главное — активно творить добро, вступая в неравный поединок с общим порядком вещей.

В предисловии к циклу Лесков прямо противополагает свой замысел — найти в русской жизни тех праведных, без которых «несть граду стояния», — безотрадно скептическому настроению, которое порой охватывало его самого.

Высказывая в одном из писем начала 1883 г. горькое осуждение современной русской жизни, Лесков замечает: «Нет ни умов, ни характеров и ни тени достоинства... С чем же идти в жизнь этому стаду, и вдобавок еще самомнящему стаду?» (11, 283). Пафос утверждения высоких нравственных ценностей усиливается в творчестве Лескова 80-х гг. именно в ответ на все более утверждающуюся в современном ему обществе бездуховность, «страшную деморализацию». Позиция писателя активна: он желает действенно противостоять той атмосфере буржуазного хищничества, «оподления душ», «обезличенья», которую видит вокруг себя, укрепить своих современников «в постоянстве верности добрым идеям», побудить их стойко сопротивляться разлагающему влиянию окружающей среды.

«Праведники» Лескова мужественно противостоят господствующему в современном им обществе духу приобретательства, «холодного, бесстрастного эгоизма и безучастия» («Пигмей») и, вопреки всем довлеющим над ними установлениям, живут по высшим, собственно человеческим нормам.

Большая часть этих рассказов имеет мемуарно-документальную основу. Писателю важно убедить своих читателей, теряющих веру в идеалы, в том, что люди подобного духа — не плод его художественной фантазии, они действительно существовали в русской жизни даже в самые тяжкие ее исторические времена. В этом смысле рассказы Лескова о «праведниках» заставляют вспомнить «Былое и думы» Герцена, где такое важное место занимают реальные биографии людей, сумевших сохранить свою нравственную самобытность. Сам факт появления в «моровую полосу» русской истории этих чистых сердцем юношей, молодых идеалистов, сознается Герценом как проявление потаенных возможностей русской жизни. «Это нисколько не обеспечивает будущего, но делает его крайне возможным».[16]

Придавая большое значение появлению в России людей высокой духовной устремленности, Герцен просветительски связывал этот процесс прежде всего с воспитанием нового гуманистического сознания, которое, по его убеждению, русский человек получает по мере приобщения к науке, в университете, а не у себя дома, где «отец с матерью, родные и вся среда говорили другое».[17] Лесков принципиально иначе объясняет загадку этого феномена

---

[16] *Герцен А. И.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 9. М., 1956, с. 35, 46.
[17] Там же, с. 38.

«очеловеченной личности». В центре его наблюдений — тот самый мир народной жизни, который долгое время представлялся Герцену и его современникам еще неподвижным и безмолвным. Герои рассказов Лескова чаще всего плоть от плоти этой простонародной среды, а потому в силу существующего порядка вещей они лишены возможности приобщиться к гуманизирующей деятельности людей «лучших умов и понятий», участвовать в их теоретическом поиске, впитывать в себя книжную премудрость. И тем не менее, по убеждению Лескова, они имеют свой особый ресурс для личностного роста. Это естественные влечения собственного сердца и живой пример тех людей большой и сильной души, которыми неизбывно богата народная среда. «Искусство должно и даже обязано сберечь сколь возможно все черты народной красоты», — писал Лесков в статье, посвященной древним житиям,[18] и последовательно осуществлял этот краеугольный принцип своей эстетики в рассказах о «праведниках». Так, Однодум, герой одноименного рассказа Лескова, наследует свою крепость души от матери. По словам автора, «она была из тех русских женщин, которая „в беде не сробеет, спасет: коня на скаку остановит, в горящую избу войдет“, — простая, здравая, трезвомысленная русская женщина, с силою в теле, с отвагой в душе и с нежною способностью любить горячо и верно» (6, 212).

Именно такие люди, в представлении писателя, несут в себе драгоценный опыт «практической нравственности» народа, неписанные нормы которой совпадают с высокими принципами христианской этики. Как и в этическом сознании позднего Толстого, христианское для Лескова 80—90-х гг. отождествляется с крестьянским.[19]

Близко общавшийся с писателем А. И. Фаресов в свое время писал, что Лескову было свойственно убеждение в том, что «христианство возникло среди простого народа ранее, чем оно стало господствующим культом с присущими ему формами» (11, 599).

В народной психологии, по убеждению писателя, находят воплощение наиболее плодотворные тенденции общечеловеческой культуры. Поэтому в непосредственных душевных влечениях любимых героев писателя зачастую проступают и обнаруживают свое сродство постулаты народной морали, евангельская заповедь и сентенция древнего мудреца.

В рассказе «Несмертельный Голован» главный его герой, простой человек, некогда откупившийся от своего барина, следуя голосу своего доброго сердца, совершает поразительные подвиги милосердия и тем самым как бы лишний раз подтверждает своей жизнью высокую апостольскую истину: «Совершенная любовь из-

---

[18] Жития как литературный источник. — Новое время, 1882, № 2323.

[19] Об этой особенности миросозерцания позднего Толстого см. в кн.: *Купреянова Е. Н.* Эстетика Л. Н. Толстого. М.—Л., 1966, с. 242—245.

гоняет страх» (эти слова используются писателем как эпиграф к рассказу).

В рассказе «Однодум» главный урок нравственности, который дает Алексашке Рыжову его мать, бедная вдова, добывающая средства на жизнь печением пирожков, — это урок самоограничения. «Он был, как мать, умерен во всем и никогда не прибегал ни к чьей посторонней помощи» (6, 212). Воспитав в себе эту добродетель, Однодум именно благодаря ей чувствует себя защищенным от всех превратностей судьбы (что ясно видно из его беседы с Ланским). Это главное правило его жизненного поведения целиком совпадает с этикой Платона, суждения которого любил цитировать Лесков. Главное условие блага и высшего достоинства человеческой жизни, по учению этого античного мыслителя, — именно соблюдение меры во всем. В письме к С. Н. Шубинскому (8 октября 1882 г.) Лесков в назидание своему корреспонденту вспоминает сентенции Платона: «Сам „бог есть мера“, — говорит мудрец, — и остерегается перейти свою мерность, чтобы она не расстроила гармонии» (11, 261).

Изображая пережитые Рыжовым в его молодости состояния экстаза, Лесков замечает, что, выкрикивая «встречь воздуху» гневные слова пророка Исайи, «он сам делался полумистиком, полуагитатором в библейском духе». Широкое боговедение Исайи «отвечало его душевной настроенности» (6, 214), т. е. первичной основой порывов героя к обличению «крепких» и к переустройству мира на началах высшей справедливости снова оказывается высокий строй его собственной души.

В таком истолковании религиозности простых людей Лесков совпадал с Герценом и Гл. Успенским, которые также считали, что философские и этические искания народной мысли не могут пока проявить себя иначе, чем в оболочке разного рода религиозных исканий и утопий.

Живописуя колоритные характеры людей, возвысившихся в своем достоинстве «над чертою простой нравственности» (6, 643), Лесков ясно сознает, что при всей непреложности этого факта он чреват драматическими последствиями для тех, кто дерзнул опередить свое время. Жизнь «праведников» в его произведениях рано или поздно неизбежно обращается в «житие». Трезво представляя себе соотношение сил, Лесков не случайно сообщает порой характерам своих любимых героев налет чудачества. В свое время Герцен недаром замечал, что всякая оригинальность в России неизбежно сбивается на патологию. Однако «чудаки» Лескова чаще всего представляются «поврежденными», носителями «несообразного бреда», юродивыми только их непосредственному окружению, которое живет по иным нормам. Сам писатель не склонен видеть в них прежде всего людей больного сознания, хотя порой границы между их праведническим подвижничеством и романтической экзальтацией духа оказываются очень зыбкими.

Как ни велики те житейские тяготы, которые должны претерпевать «праведники», главный акцент в трактовке их характеров ставится автором не на их страданиях, а на обнаруживаемой ими необоримой нравственной силе, свидетельствующей о чрезвычайно высоком нравственном потенциале личности каждого из них.

Поразительно жизнестойким предстает в рассказе «Однодум» Афанасий Рыжов, который прошел весь свой почти столетний путь, «ни разу не споткнувшись, никогда не захромав ни на правое колено, ни на левое» (6, 216). «Характер ваш почтенен», — вынужден заявить местный губернатор и будущий министр С. С. Ланской, познав на собственном опыте меру дерзновенного бесстрашия этого квартального, посмевшего публично осудить его гордыню (6, 241).

В апофеозе своих великих жизненных сил изображен и другой «праведник» — «Несмертельный Голован».

«Героическим лицом пьесы» выступает в рассказе «Человек на часах» рядовой Постников, который, повинуясь голосу «непокорного сердца», оставляет свой пост у Зимнего дворца и спасает утопающего.

Жаждет «переведаться со злом» молодой воспитанник Инженерного училища Николай Фермор («Инженеры-бессребреники»), отваживаясь — наперекор духу своей среды — служить отечеству с совершенным бескорыстием.

Таким образом, как ни значительна сила обстоятельств, теснящих лесковских «праведников», каждый из них, подобно Ивану Северьянычу, на свой лад следует тому же нравственному принципу — «толцытеся!», находя в себе силы «одействорять» свои непосредственные побуждения и душевные порывы.

Этой стороной своего духовного облика «праведники» Лескова оказались впоследствии близки зачинателю новой социалистической литературы М. Горькому и, по его признанию, повлияли на формирование его новаторской концепции Человека, отвечающей духу революционной эпохи.

Знаменательно, что, выделяя в письме к молодому К. Федину самые существенные моменты этой концепции, Горький пишет, что человек дорог ему «своей волей к жизни, своим чудовищным упрямством быть чем-то больше себя самого, вырваться из петель тугой сети исторического прошлого, подскочить выше своей головы».[20] И при этом прямо опирается на Лескова, который, по его словам, показывает «людей более значительных», чем герои многих известных европейских романистов, «вовсе не потому только, что они наши русские, а потому, что они больше люди».[21]

Горькому импонирует в лесковских «праведниках» их высокая внеличная устремленность. Он живо улавливает земной, чуждый

---

[20] *Федин К.* Горький среди нас. — Собр. соч., т. 9. М., 1962, с. 311.
[21] Там же, с. 312.

церковной ортодоксальности, гуманистический пафос деятельности этих героев, «очарованных любовью к жизни и людям».[22]

Самому Лескову такие стимулы их поступков, как непосредственное сострадание, нетерпимость ко злу и неправде, братская любовь, — чувства, естественно возникающие в их сердцах, — представляются самыми высокими и самодостаточными мотивами поведения, не требующими для себя какой-либо иной опоры, какой может послужить, скажем, религиозное сознание нравственного долга. Порой эти душевные влечения «праведников» прямо противопоставляются в рассказах писателя традиционным христианским добродетелям, которые канонизировались житийной литературой: постоянной заботе о чистоте своей души, страху перед божьим судом, стремлению отойти от зла, укрывшись от него в стенах монастыря. «Очеловечить евангельское учение — это задача самая благородная и вполне своевременная», — замечает Лесков в письме к А. С. Суворину 13 апреля 1890 г. (11, 456). По существу в цикле рассказов о «праведниках» он и выполняет именно эту задачу. Самым большим сокровищем души его любимых героев оказывается именно запас человечности, способность, преодолевая все временные, бытовые, исторические ограничения, вставать друг к другу в собственно человеческие, братские, свободные отношения.

Чуждый идей революционного преобразования действительности, Лесков в то же время по-своему верил в возможность реализации этого идеала. «„Единство рода человеческого", что ни говорите, — не есть утопия», — заявляет он в своем позднем письме (11, 404). И далее, опираясь на народный взгляд, решительно отмежевывается от ортодоксально-религиозного истолкования идеи всечеловеческого духовного родства.

С этой верой писателя в преодолимость нарастающего отчуждения, раздробленности жизни связана и излюбленная форма его повествования — сказ, — предполагающая живую обращенность повествования к другому человеку, постоянный контакт с ним, уверенность в том, что все рассказываемое близко его душе. Знаменательна в этом смысле широко используемая в экспозиции произведений Лескова типично ренессансная ситуация: случай (непогода, бездорожье) свел друг с другом множество самых разных людей, разного положения, образования, жизненного опыта, несхожих характеров и привычек, взглядов и убеждений. Казалось бы, ничто не соединяет этих случайных встречных, составляющих пеструю людскую толпу. Но вот кто-нибудь из них, неприметный до поры до времени человек, начинает рассказ, и при всей своей простоте и незатейливости этот рассказ вдруг мгновенно изменяет атмосферу общения, порождая отношения душевной открытости, участливости, единодушия, равенства, родства.

---

[22] *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 24, с. 232.

Именно в искусстве сказа в наибольшей степени проявилась народная основа творческого дара писателя, сумевшего, подобно Некрасову, как бы изнутри раскрыть многообразные характеры русских людей. Восхищаясь самобытным талантом Лескова, Горький впоследствии писал: «Люди его рассказов часто говорят сами о себе, но речь их так изумительно жива, так правдива и убедительна, что они встают перед вами столь же таинственно ощутимы, физически ясны, как люди из книг Л. Толстого и других...».[23] В искусном плетении «нервного кружева разговорной речи» Лесков, по убеждению Горького, не имеет равного себе. Сам Лесков придавал большое значение «постановке голоса» у писателя и всегда считал ее верным признаком его талантливости. «Человек живет словами, и надо знать, в какие моменты своей психологической жизни у кого из нас какие найдутся слова», — говорил он в беседах с А. И. Фаресовым.[24] Писатель гордился яркой выразительностью живой речи своих героев, которая достигалась им ценой «огромного труда». Создавая на основе большого жизненного опыта колоритный язык своих книг, Лесков черпал его из самых разнообразных источников: «...собирал его много лет по словечкам, по пословицам и отдельным выражениям, схваченным на лету, в толпе, на барках, в рекрутских присутствиях и монастырях»,[25] заимствовал из любовно собираемых им старинных книг, летописей, раскольничьих сочинений, усваивал его из общения с людьми самых разнообразных социальных положений, разного рода занятий и интересов. В итоге этой «упорной выучки», как справедливо заметил современный исследователь, Лесков «создал свой словарь великорусского языка с его местными говорами и пестрыми национальными отличиями, открывающими широкий путь новому живому словотворчеству».[26]

Влюбленный в живое народное слово, Лесков артистически обыгрывает его в своих произведениях и к тому же охотно создает свои слова, переосмысляя иностранные термины в духе и стиле «народной этимологии». Насыщенность произведений писателя разного рода неологизмами и разговорными речениями так велика, что порой она вызывала известные нарекания со стороны современников, которые находили ее избыточной и «чрезмерной». Так, Достоевский в ходе литературной полемики с Лесковым критически отозвался о его пристрастии «говорить эссенциями».[27] Подобную укоризну обратил однажды к писателю и Л. Толстой, усмотрев излишество характерных выражений в его сказке «Час воли божией».[28] Верный своей оригинальной худо-

---

[23] Там же, с. 236.
[24] *Фаресов А. И.* Против течений. СПб., 1904, с. 273.
[25] Там же.
[26] *Гроссман Л.* Н. С. Лесков. М., 1945, с. 283.
[27] Гражданин, 1873, № 18, с. 537.
[28] *Толстой Л. Н.* Переписка с русскими писателями. М., 1962, с. 520.

жественной манере, сам Лесков, однако, не признавал правомерности подобных упреков. «Этот язык, как язык „Стальной блохи", дается не легко, а очень трудно, и одна любовь к делу может побудить человека взяться за такую мозаическую работу», — замечал он в письме к С. Н. Шубинскому (11, 348), возражая против обвинений в искусственности и манерности. «Писать так просто, как Лев Николаевич Толстой, — я не умею, — признавался он в другом письме. Этого нет в моих дарованиях <. . .> Принимайте мое так, как я его могу делать. Я привык к отделке работ и проще работать не могу» (11, 369).

Отношение Лескова к слову роднит его с тем направлением в русской литературе (Б. М. Эйхенбаум называл его «филологизмом»), которое берет свое начало в борьбе «шишковистов» с «карамзинистами» и ярко проявляет себя в творчестве писателей-филологов 30-х гг. — Даля, Вельтмана, в значительной степени подготовивших своей деятельностью его речевое новаторство.[29]

Творчество Лескова, сумевшего столь глубоко осознать противоречивые возможности русской жизни, проникнуть в особенность национального характера, живо запечатлеть черты духовной красоты народа, открыло новые перспективы перед русской литературой. Оно является живой частью нашей культуры и продолжает оказывать живительное воздействие на развитие современного искусства, в котором проблемы народного самосознания и народной нравственности продолжают оставаться актуальными и самыми значительными проблемами.

---

[29] См. об этом: *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. Л., 1969, с. 327—356.

Л. Н. ТОЛСТОЙ

Лев Николаевич Толстой (1828—1910) вошел в литературу повестью «Детство» в год смерти Гоголя и сразу был признан современниками крупнейшим художником слова в поколении писателей, выступивших после автора «Мертвых душ». Определяя магистральную линию русских общественно-литературных исканий в письме к начинающему писателю, Некрасов не случайно связывает их имена: «Не хочу говорить, как высоко я ставлю <...> направление вашего таланта и то, чем он вообще силен и нов. Это именно то, что нужно теперь русскому обществу: правда — правда, которой со смертию Гоголя так мало осталось в русской литературе <...> Эта правда в том виде, в каком вносите вы ее в нашу литературу, есть нечто у нас совершенно новое».[1] В этих словах Некрасова определена и предугадана одна из характернейших особенностей всего творчества Толстого.

Деятельность Толстого — художника и публициста, продолжавшаяся около 60 лет, закрепила за его героем определение «толстовский» не только в плане авторском, но и автобиографическом. Путь толстовского героя от предреформенного десятилетия до первой русской революции был теснейшим образом связан с движением русской истории и обусловлен, как показал В. И. Ленин, всей сложностью и противоречивостью русской пореформенной эпохи.

От начала и до конца путь Толстого — человека и писателя — последователен даже в своей непоследовательности. Так называемые «уходы» Толстого из литературы (своего рода границы «периодов» его творчества) — поступательное движение личности художника и мыслителя, проверяющего опыт истории текущим днем, нравственные постулаты и критерии — эпохой..

Мир идей Толстого подвижен. Столь свойственные ему скептицизм и ирония, пронизывающие весь дневник писателя, посто-

[1] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч., т. 10. М., 1952, с. 240—241 (письмо к Толстому от 2 сентября 1855 г.).

янно приводили его к вопросу «Да уж не вздор ли все это?» или к мысли «не то». Но самоанализ Толстого, уникальный по глубине и беспощадности, обращал скепсис и иронию в позитивно-динамические начала. Сомнение требовало пересмотра явлений и теорий с новых и разных точек зрения.

Неоделимую потребность в самоанализе и исповеди Толстой испытывал на протяжении всей жизни. И то, и другое — в его дневниках, которые велись почти ежедневно на протяжении 60 лет, в письмах — полуисповедях-полутрактатах, в программной публицистике 80—90-х гг. Наконец — во всем его художественном творчестве.

Страстность поиска истины обратила писателя с самого начала его творческого пути к уже «добытому знанию». Разнообразные философские построения от стоических до эпикурейских, религиозные учения разных времен и народов подвергались пристрастному анализу Толстого. Нравственно-философская проблематика определяла направленность его интересов. Одним из самых главных предметов внимания являлась жизнь человеческой души, прежде всего души народа, в которой писатель видел абсолютную ценность.

«Истина в движеньи — только».[2] Эта дневниковая запись 1857 г., находящаяся в ряду толстовских размышлений и ассоциаций — философских, психологических, исторических, литературных, по-своему синтезирует опыт понимания и чувствования сложнейшей связи человека и общества, текущего дня и истории. Значительно позднее, уже в 1891 г., эта же мысль высказывается Толстым в развернутом и прокомментированном виде: «Свободы не может быть в конечном, свобода только в бесконечном. Есть в человеке бесконечное — он свободен, нет — он вещь. В процессе движения духа совершенствование есть бесконечно малое движение — оно-то и свободно — и оно-то бесконечно велико по своим последствиям, потому что не умирает» (52, 12).

Идея нравственного совершенствования — одна из кардинальных и наиболее противоречивых сторон философской мысли Толстого — оформилась в период его творческого становления. В дальнейшем она получила своеобразную интерпретацию и в огромной степени повлияла на эстетические воззрения писателя. На протяжении всей жизни Толстой снимал с нее покровы отвлеченности, но никогда не терял веры в нее как в главный источник возрождения человека и общества, реальную основу «человеческого единения».[3] Толстовский анализ этой идеи определялся восприятием человека как «микромира» современной об-

---

[2] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., т. 47. М.—Л., 1937, с. 201. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

[3] О важности толстовской идеи нравственного совершенствования человека для нашей современности см.: *Храпченко М. Б.* Лев Толстой как художник. М., 1971, с. 522—525.

щественной патологии, сопровождался неустанным исследованием явлений «текущей действительности», двигавших Россию к XX веку. «Текущий день», история и эпоха являлись критериями этого анализа. Духовным ориентиром — народ.

1

Одно из первых творческих начинаний Толстого носило заглавие «Что нужно для блага России и очерк русских нравов» (1846).[4] Но первый достоверно реализованный (хотя и не завершенный) набросок получил название «История вчерашнего дня» (1851). Переход от масштабности, почти «универсальности» задачи в 1846 г. к анализу ограниченного временно́го отрезка человеческого бытия в 1851 г. явился следствием ежедневного пятилетнего наблюдения Толстого за ходом собственного внутреннего развития, зафиксированного в его дневнике, наблюдения пристрастно-самокритичного, в итоге которого прошедший день из элементарной временной единицы жизни каждого человека трансформировался в факт истории.

«Пишу я историю вчерашнего дня, — предваряет Толстой сюжет наброска. — ... Бог один знает, сколько разнообразных, занимательных впечатлений и мыслей, которые возбуждают эти впечатления, хотя темных, неясных, но не менее того понятных душе нашей, проходит в один день. Ежели бы можно было рассказать их так, чтобы сам бы легко читал себя и другие могли читать меня, как и я сам, вышла бы очень поучительная и занимательная книга, и такая, что не достало бы чернил на свете написать ее и типографчиков напечатать. С какой стороны ни посмотришь на душу человеческую, везде увидишь беспредельность и начнутся спекуляции, которым конца нет, из которых ничего не выходит и которых я боюсь» (1, 279).

Повесть «Детство» — начальная часть романа «Четыре эпохи развития», задуманного летом 1850 г. «Детство», эпоха первая, было закончено летом 1852 г. Работа над «Отрочеством» (1854) и «Юностью» (1857) затянулась, неоднократно перебивалась другими реализовавшимися замыслами. «Молодость», эпоха четвертая написана не была. Но и «Записки маркера» (1853), и «Утро помещика» (1856), и «Люцерн» (1857), и «Казаки» (1852—1863) несомненно связаны с проблематикой «Молодости» и являют собою различные варианты исканий героя, переступившего порог юности.

История детства сюжетно развертывается в течение двух дней (впервые это было отмечено Б. М. Эйхенбаумом). Пристальный

---

[4] В письме к Н. Н. Толстому в июне 1846 г. Л. Н. Толстой называет этот замысел книгой (см.: *Гусев Н. Н.* Л. Н. Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 г. М., 1954, с. 211).

и целенаправленный интерес к каждому прошедшему, настоящему и будущему дню собственной жизни, очевидный в любой записи толстовского дневника, начатого в 1847 г., своеобразно преломляется в художественном творчестве писателя. Сюжет «Набега» (с акцентом на движение времени суток) укладывается в два дня, «Рубки леса» — в день. «Севастополь в декабре месяце» (выросший из замысла «Севастополь днем и ночью») охватывает события одного дня. «Севастополь в мае» освещает жизнь двух дней севастопольской обороны. «Севастополь в августе» дает трагическую картину двух последних дней защиты города. «Роман русского помещика» выливается в «Утро помещика».

День мыслится Толстым как своего рода единица исторического движения человечества, в которой проявляются и обнаруживаются самые общие и вечные законы человеческого бытия, как и самой истории, которая являет собою не что иное, как множественность дней. В 1858 г. Толстой запишет в дневнике: «. . . при каждом новом предмете и обстоятельстве я, кроме условий самого предмета и обстоятельства, невольно ищу его место в вечном и бесконечном, в истории» (48, 10). А спустя почти четыре десятилетия, в середине 90-х гг., Толстой отметит: «Что такое время? Нам говорят, мера движенья. Но что же движенье? Какое есть одно несомненное движенье? Такое есть одно, только одно: движенье нашей души и всего мира к совершенству» (53, 16—17).

Одна из сложнейших задач, вставших перед молодым Толстым, заключалась, как известно, в «сопряжении» подробностей описания с обобщениями, обширными философскими и лирическими отступлениями. Сам писатель определял эту задачу для себя как проблему сочетания *мелочности* и *генерализации*. В художественном мире Толстого 50-х гг. понятие *день* связано непосредственным образом с решением этого главного для толстовской философии и поэтики вопроса: конкретная временна́я единица жизни отдельной личности, общества и человечества выступает у Толстого как определенная художественно-философская форма осмысления жизни человека и движения истории в их единстве. Позднее в черновиках «Войны и мира» Толстой заявит о необходимости отказаться от «несуществующей неподвижности во времени, от того сознания, что <. . .> душа нынче такая же, как была вчера и год назад» (15, 320), и положит тезис о «движении личности во времени» в основу философско-исторической концепции романа.

Таким образом, внимание молодого Толстого к ограниченному временем отрезку человеческой жизни явилось естественным следствием мироощущения писателя и свидетельствовало об определенных и очень важных особенностях его творческого метода.

Из полемики Толстого с Некрасовым, произвольно изменившим заглавие «Детство» при публикации повести в «Современнике» на «Историю моего детства», очевидно, что идейно-худо-

жественный замысел повести определялся задачей выявления всеобщего в частном. Детство как обязательный этап человеческого становления исследовалось Толстым с целью обнажения позитивных и максимально действенных возможностей, таящихся в этом периоде жизни каждого человека. Мир чувств, эмоций, стихия переживаний, пробуждение самосознания и анализа в ребенке не скованы. Узы общественной условности и социальной предрешенности еще не обрели своих прав, хотя их давление героем повести уже ощущается. Этот трагический мотив (судьбы Натальи Савишны, Карла Иваныча, Иленьки Грапа) сливается с другим, личным (и одновременно общечеловеческим) — смертью матери. Глава «Горе» (у гроба maman), предпоследняя глава повести, замыкает эпоху детства, к которой повествователь (и в равной мере автор) обращаются как к безусловно плодотворному источнику добра.

Замысел «Четырех эпох развития» Толстой определяет как «роман человека умного, чувствительного и заблудившегося» (46, 151). Все части трилогии объединяются единой целью — показать становление человеческой личности в непосредственных и неоднозначных связях с действительностью, исследовать характер в его противоречивом стремлении утвердиться в обществе и противостоять ему,[5] вскрыть в духовном развитии ребенка, отрока, юноши проявления застывших и тормозящих духовное развитие понятий, представлений и узаконенных форм общежития, выявить источник духовного самотворчества личности.

Герою трилогии Николеньке Иртеньеву право именоваться личностью дают анализ, критическое познание и самопознание, нравственный и социальный предмет которых расширяется и углубляется с переходом от детства к юности. То и другое выводит героя из кризисов на новую ступень миропонимания и дает ему ощущение пути к другим людям как реальной возможности. Психологический анализ Толстого, подготовленный художественными достижениями Пушкина, Гоголя и Лермонтова, — «диалектика души» (по образному определению Чернышевского) — открывал новые возможности в «обретении» личностью самое себя.

Идея «единения людей» на протяжении всего творческого пути связывалась Толстым с понятием добра как начала «соединяющего» (46, 286; 64, 95 и др.). Поскольку нравственное всегда являлось для Толстого главной формой осмысления социального, понятие «добро» у писателя включало в себя многообразные проявления человека, которые вели к устранению личной и общественной дисгармонии. Уже после выхода «Детства», в 1853 г., Толстой писал: «...мне кажется, что основание законов должно быть отрицательное — *неправда.* Нужно рассмотреть, ка-

---

[5] О нравственных исканиях героя молодого Толстого см.: *Бурсов Б. И.* Л. Толстой. Идейные искания и творческий метод. 1847—1862. М., 1960.

ким образом неправда проникает в душу человека, и узнав ее причины, положить ей преграды. Т. е. основывать законы не на соединяющих началах — добра, а на разъединяющих началах зла» (46, 286).

В обращении к воображаемому читателю «Четырех эпох развития», предваряющем непосредственный анализ «дней», составляющих «эпохи», повествователь определяет сюжет и характер анализа записок и предопределяет путь самоанализа героя. «Все замечательные случаи» жизни для повествователя — суть лишь те, в которых ему «перед собою нужно было оправдаться» (1, 108). Ретроспективный взгляд из настоящего ищет подтекст тех поступков героя, которые позволяют раскрывать одну слабость за другой. Исследование морального негативизма в себе и других (восходящее во многом к эстетике Руссо) — ведущая тема толстовского дневника — обретает художественное выражение. Но тему повести — детство — эта рационалистическая заданность сковывает.

В окончательной редакции импульсы, ведущие к тщеславию, гордости, лени, нерешительности и т. д., навязаны герою обществом и находятся в противоречии с его нравственным чувством. Изображение совмещенных, но различных и разнонаправленных устремлений одного момента, самого процесса душевной жизни становится главным предметом внимания Толстого. С первой повести «диалектика души» определится как важнейший симптом (и одновременно — критерий) движения человека во времени и, таким образом, закрепит за собою право на активную роль в развитии толстовской концепции философии истории, поскольку в основу этой концепции будет положена мысль о «движении личности во времени» (15, 320).

Уже из «Детства» стала очевидной важность для Толстого вопроса о соотношении человеческого разума и сознания. В черновиках трилогии писатель возвращается к этой теме многократно, пытаясь разрешить ее и для себя и для читателя в пространных рассуждениях о людях «понимающих» и «непонимающих». «Я обещался вам растолковать то, что я называю понимающими и непонимающими людьми <...> Ни один из качественных противуположных эпитетов, приписываемых людям, как-то добрый, злой, глупый, умный, красивый, дурной, гордый, смиренный, я не умею прилагать к людям: в жизни моей я не встречал ни злого, ни гордого, ни доброго, ни умного человека. В смирении я всегда нахожу подавленное стремление гордости, в умнейшей книге я нахожу глупость, в разговоре глупейшего человека я нахожу умные вещи и т. д. и т. д., но понимающий и непонимающий человек, это вещи так противуположные, что никогда не смогут слиться одна с другою, и их легко различить. Пониманием я называю ту способность, которая способствует нам понимать мгновенно те тонкости в людских отношениях, которые не могут быть постигнуты умом. Понимание не есть ум, потому что, хотя посредством

ума можно дойти до сознания тех же отношений, какие познает *понимание*, но это сознание не будет мгновенно, и потому не будет иметь приложения. От этого очень много есть людей умнейших, но не понимающих; одна способность нисколько не зависит от другой» (1, 153). С особенной настойчивостью эта мысль подчеркивается и в обращении «К читателям» трилогии: «Чтобы быть приняту в число моих избранных читателей, я требую очень немногого <...> главное, чтобы вы были человеком *понимающим* <...> Трудно и даже мне кажется невозможным разделять людей на умных, глупых, добрых, злых, но *понимающий* и *непонимающий* это — для меня такая резкая черта, которую я невольно провожу между всеми людьми, которых знаю <...> Итак, главное требование мое — понимание» (1, 208).

Столь резкое противопоставление двух типов человеческого сознания вступало в очевидный конфликт с исходной мыслью Толстого о возможности пути каждого человека к другим людям. Снятие этого конфликта, т. е. выявление возможностей перемещения из сферы «непонимания» в сферу «понимания», и станет одной из самых существенных задач Толстого — человека и художника.

В окончательной редакции трилогии развернутые суждения о «понимании» и «непонимании» снимаются. Акцент — на сопоставлении двух художественно воплощенных «разрядов» людей. «Понимание» сопровождается многослойностью чувства и сознания — залогом «диалектики души». В полной мере ею наделен Николенька Иртеньев, в достаточно ощутимой — maman, Дмитрий Нехлюдов, Карл Иваныч, Сонечка Валахина и, что особенно важно, Наталья Савишна. Именно в них находит Николенька способность соучастия в жизни своей души. С ними связано активное раскрытие фальши и «неправды» в становлении и самовыявлении героя, посильное сохранение «чистоты нравственного чувства» в атмосфере разлагающей действительности.

Процесс анализа толстовского героя в каждый данный момент всеобъемлющ (в той степени, которая доступна его жизненному опыту, связанному во многом с культурным и бытовым окружением, и задана автором-повествователем). Совмещенные в одном психическом акте переживания — разные, порою кардинально различные и алогичные аспекты и тенденции — рождаются из материала прошлого (истории), действительности, воображения (будущего) и взятые в своей совокупности создают ощущение «эпохи».

Впечатления прошедшего, действительность и воображение наделяются способностью самостоятельного действия. Воспоминания могут «бродить», неожиданно «забрести в гулящее воображение» (46, 81). Воображение может «измучиться», «расстроиться» и «устать» (1, 48, 72, 85). Действительность способна «разрушать» (1, 85) и выводить сознание из плена памяти и воображения.

«Диалектика души» во многом определила художественную систему первых произведений Толстого и почти сразу была воспринята современниками писателя как одна из важнейших особенностей его таланта.

2

На протяжении всей жизни Толстой был очень чуток к движению истории. Военная служба на Кавказе и участие в обороне Севастополя отодвинули ряд замыслов и привели к созданию цикла военных рассказов, ниспровергнувших традиционность военных описаний и впервые в русской литературе отобразивших реальную картину войны. Вместе с тем исходная и кардинальная толстовская мысль о «человеческом единении» столкнулась в условиях войны, по мнению писателя, с самым глубоким и трагическим противоречием исторической жизни человечества. Именно поэтому в центре внимания Толстого оказалась психология войны, прежде всего проблемы патриотизма (истинного и мнимого), храбрости (настоящей и ложной). К самой же попытке осмысления военных событий в широком философско-историческом плане восходит по существу основной круг вопросов идейно-художественной проблематики «Войны и мира».

«Набег» (1852) — первый из рассказов этого цикла. Набег как активное военное действие занимает в этом произведении достаточно ограниченное место и слагается из двух сопоставленных и противопоставленных актов — нападения и защиты. И то и другое как бы вводится в основную тему рассказа — картину жизни природы от восхода солнца первого дня до его заката в итоге второго дня.

Само понятие «набег» обозначает нечто вторгающееся извне в процесс жизни и разбивающее его. В толстовском сюжете анализ первого акта набега — нападения (захват горного татарского аула) — обнажает бессмысленность действия, несостоятельность людей, его определивших или рвавшихся к его осуществлению (прапорщик Аланин, поручик Розенкранц). В анализе защиты (где действие нравственно оправдано) исследуется понятие храбрости, этическая неоднородность которой остановила на себе внимание Толстого еще в юности при чтении «Характеров» Лабрюйера. Истинная храбрость — понимание того, чего «нужно бояться» и «чего не нужно бояться», — неотъемлемое достояние народа, олицетворяющего в рассказе универсально-идеальную человеческую душу, в которой не должно быть «чувства злобы, мщения или страсти истребления себе подобных» (3, 29).

«Севастопольские рассказы» (1855), приближающиеся по жанру к публицистическим очеркам, тематически связаны. Но общий сюжет — оборона города, окончившаяся капитуляцией, — отражает ее разные временные периоды. Осмысление Толстым войны и оценка русской текущей действительности были свя-

заны с этим процессом движения к трагическому финалу. Этим процессом объяснялся и переход от апофеоза героизма и веры в победу «Севастополя в декабре» к скепсису и резкому критицизму «Севастополя в мае» и к обличению неподготовленности России к делу национальной обороны в «Севастополе в августе».

Оборона Севастополя — нравственно оправданное и справедливое военное действие в масштабе страны — позволила Толстому увидеть полное и объективное проявление человеческих характеров в пределах от высшего офицерского до рядового состава. Русский простой народ раскрылся перед Толстым как та главная сила, которая прежде всего и породила героический дух общей атмосферы осажденного города, ставший главной темой «Севастопольских рассказов».

В первом рассказе — «Севастополь в декабре» — этот героический дух делается коллективным действующим лицом, которое призвано перевести зрителя, читателя и человека вообще на иную, более высокую ступень восприятия и осмысления исторически значимых явлений.

Собирательное «Вы», обращенное к «не участнику» событий, — другое действующее лицо рассказа. Ему предложено путешествие — путь на 4-й бастион, сердцевину севастопольской обороны. Этот путь краток по времени, но максимально динамичен: впечатления, связанные с дорогой на 4-й бастион, радикально меняют «устоявшиеся» нравственные критерии героя — «не участника» событий. Работа сознания героя-зрителя обусловливается контактом с мироощущением участников обороны, которое отражалось в их «глазах, речах, приемах» и именовалось «духом защитников Севастополя» (4, 16), совершавших подвиг как обычное и будничное дело. Это мироощущение дано в рассказе как нечто единое по сути, связующее людей и вытекающее из трагического и высокого творческого действия — защиты отечества. Утверждающим испытанием этого мироощущения являлась «война в настоящем ее выражении — в крови, в страданиях, в смерти» (4, 9).

Коллективный образ защитников города, активно воздействующий на перестройку сознания героя-зрителя, выступает в рассказе как своеобразный действенный фон, организующий движение сюжета. Вместе с тем осмысление защиты отечества как звена в цепи причин и следствий общественно-исторического порядка, а участников защиты как разных социально-психологических индивидуальностей обусловливает дальнейший анализ Толстого: в двух последующих севастопольских рассказах предметом этого анализа становится мироощущение самих участников обороны. Тематически к этим рассказам примыкает и «Рубка леса» (1855), кавказская проблематика которой органично смыкается с севастопольскими впечатлениями Толстого.

Сюжет «Севастополя в мае» слагается из двух эпизодов перемирия, обрамляющих момент военных действий. Эпизоды «мира»

в ходе войны призваны показать однозначность самовыявления офицеров, стоящих на разных ступенях социальной лестницы. Причина этой однозначности — в единстве мотива ложного самоутверждения: в тщеславии. Толстой вскрывает его истоки, обнажает разновидности, степени (зависящие от удаленности или близости к народу) и формы выявления.

Этическая дискредитация офицерского состава (которому противостоит социально и нравственно однородная народная масса) связана в очерке с трагическим ощущением надвигавшейся катастрофы поражения. Вместе с тем толстовский анализ идет дальше. Люди, нравственная несостоятельность которых столь очевидна, гибнут (или могут погибнуть в любой момент), выполняя свой человеческий и гражданский долг. Подвергая тщеславие испытанию войной и смертью (реальной или возможной), Толстой стремится отыскать тот внутренний человеческий резерв, который способен тщеславию противостоять и сделать восприятие человеком себя и других более глубоким.

Таким источником во втором севастопольском рассказе выступает «диалектика души», которая именно с этого рассказа перестает быть достоянием автобиографического героя Толстого и утверждается писателем как всеобщая форма внутренней жизни, могущая «быть обнаруженной в каждом».[6] Именно «диалектика души» заставляет капитана Михайлова критически посмотреть на собственное поведение, покраснеть князя Гальцына.

Добро и зло выступают в качестве категорий общественно значимых и сосуществующих. Эпилог рассказа звучит как программа всего дальнейшего творчества Толстого и именно в этом смысле воспринимается современниками: «Где выражение зла, которого должно избегать? Где выражение добра, которому должно подражать в этой повести? Кто злодей, кто герой ее? Все хороши и все дурны ‹...› Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его, и который всегда был, есть и будет прекрасен, — правда» (4, 59).

Если в первом севастопольском рассказе внутреннее движение героя, знакомящегося с жизнью осажденного города, обусловлено его контактом с добром (в его общественно-историческом наполнении), то прозрение младшего Козельцова, участника событий в рассказе, завершающем цикл, — результат столкновений героя со злом (в его социально-нравственном и историческом проявлении). В отличие от нарастания чувства общности и единения с другими людьми в первом рассказе, во втором — рождение и углубление ощущения одиночества. Самый факт осознанной Володей Козельцовым возможности непонимания людьми друг друга рождается как итог «впечатлений дня» (4, 89), предпоследнего

---

[6] *Бочаров С. Г.* Л. Н. Толстой и новое понимание человека. «Диалектика души». — В кн.: Литература и новый человек. М., 1963, с. 241; см. также: *Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 134—164.

дня обороны города. «Беспорядочное состояние души» воспринимается героем и как собственная несостоятельность — следствие восприятия жизни лишь во внешних ее проявлениях. Привычные нормы мироощущения рушатся. Общая трагедия защитников Севастополя переводит сознание героя на новый, более высокий уровень.

Переход от «военной» тематики к «мирной» (вернее — возвращение к ней) основного русла исканий Толстого не меняет.

В радикальной перестройке замысла «Романа русского помещика» (1852—1856) — от стремления наметить путь преобразования русской крепостной деревни усилиями «доброго помещика» к дискредитации самой возможности такого пути — сказался несомненно нравственный опыт Толстого, обретенный в период Севастопольской обороны.

Замысел романа о жизни русского помещика трансформируется в описание четырех визитов Нехлюдова, его четырех диалогов со своими крепостными, и получает заглавие «Утро помещика» (1856). Ретроспективно эти визиты и диалоги воспринимаются самим героем как «тяжелые впечатления нынешнего утра» (4, 159).

Жизненная программа Нехлюдова (как он формулировал ее за год до описанного утра) — «заботиться о счастии <...> семисот человек», «действовать на этот простой, восприимчивый, неиспорченный класс народа, избавить его от бедности, дать довольство, передать им образование <...> исправить их пороки, порожденные невежеством и суеверием, развить их нравственность, заставить полюбить добро» (4, 165). Эта программа утверждает героя как личность — прежде всего в его собственных глазах. Однако вслед за приведенным размышлением Нехлюдова следует вскользь сделанное замечание о «несчастном мужике, по справедливости не заслуживающем помощи» (4, 166). Для автора и читателя оно важно как свидетельство будущей неизбежной катастрофы.

Утверждение равенства внутреннего мира человека из народа и его «образованного и цивилизованного» господина явилось, как известно, основной темой таких «летописцев» народной жизни, как Григорович («Деревня», «Антон Горемыка») и Тургенев («Записки охотника»). Толстой в «Утре помещика» следует дальше: им раскрывается социальное своеобразие крестьянского строя мыслей и чувств, коренящееся в их трудовой природе.

Мужик для Нехлюдова — во власти зла существующего общественного устройства. Творение добра для героя — освобождение крестьян от этой власти. Сопровождается оно всегда двойной потребностью — стремлением сделать благодеяние и желанием получить за него благодарность: «Если б я видел успех в своем предприятии; если б я видел благодарность...» (4, 166). Мир устремлений «доброго помещика» и мужика сопоставляются по линии этической: задача Нехлюдова (с требованием нравственной

оплаты) и ежедневная трудовая жизнь народа, не доверяющего барину. При всей человеческой разноценности и Чурис, и Юхванка-Мудреный, и Давыдка Белый, и Дутловы — ровны, спокойны и непроницаемы. И каждый из четырех визитов и диалогов заставляют героя краснеть, замяться, испытывать «злобу», «досаду», «безнадежное чувство», «злобное чувство личности на мужика за разрушение его планов». «Не то», «не так» — этими словами заключает Нехлюдов каждый из своих визитов. Поставленная героем перед самим собою задача оказалась невыполнимой.

Вторжение в сознание героя темы народа, несмотря на всю умозрительность и утопичность ее решения Нехлюдовым, выделяет его в духовном отношении из социально родственной ему общности людей, свидетельствует о безусловном творческом начале его личности.

Мир «рабства», в котором автобиографический герой Толстого терпит поражение, пытаясь вступить в духовный контакт с народом, заменяется миром «свободы» («Казаки», 1852—1863). Однако и в этих обстоятельствах социальный барьер восприятия героя народом не устраняется. Для жителей станицы Оленин — из мира «фальши». Введенный же в повесть мотив «войны» делает мучительные попытки героя пробиться к другим еще более сложными.

Если в военных рассказах на первом плане был патриотический подвиг, сопоставление человеческой сущности и ее объективной реализации в условиях боя, то в «Казаках» анализ Толстого направлен на исследование психологического импульса, приводящего к убийству вне целей необходимой самозащиты. Охотничий инстинкт уничтожения неприятеля (абрека, чеченца) делает Лукашку героем для всех жителей станицы (в том числе и Марьяны), но осуждается дядей Ерошкой, жизненный опыт и человеческая мудрость которого несут понимание возможности и необходимости человеческого единения.

Стремление Оленина понять мир казаков и слиться с ним порою сталкивается с невозможностью принять этот мир в каких-то очень существенных его проявлениях. Это отнюдь не снимает желания Оленина, но не позволяет думать, подобно герою «Утра помещика», что все, что он «делал», — «не то» (6, 146). Итог явно сопоставлен с финалом «Утра помещика» и противопоставлен ему. Еще в 1854 г., вспоминая свое пребывание на Кавказе, Толстой писал: «...хорош этот край дикой, в котором так странно и поэтически соединяются две самые противоположные вещи — война и свобода» (47, 10). Оленин, познавая этот край, именует разные сюжеты планов будущего «рецептами счастья». Введенный таким образом в сознание героя элемент самоиронии говорит о более глубоком восприятии Олениным самого себя и жизни в целом по сравнению с Нехлюдовым.

Окончание работы над «Казаками» совпадает с созданием повести «Поликушка» (1863), где «мир рабства» становится глав-

ной темой толстовского исследования. Сопоставление крепостной забитости мужика и потенциала возможностей народного сознания обретает в этой повести трагическое звучание. Поликушка — человек «добрый, слабый и виноватый», «доморощенный» коновал, гордящийся «своим дневным трудом», отец многочисленного и любящего семейства, почитаемый женой как «первый человек в свете». Но в восприятии других — существо «незначительное и запятнанное», неоднократно уличенное в воровстве и всегда подозреваемое в возможности повторить его. Порученное дело — доставка крупной суммы денег — воспринимается Поликушкой как возможность восстановить свое человеческое достоинство и в собственных глазах, и в глазах других. Двухдневная дорога — путь за деньгами и возвращение назад — шаг за шагом исследуется Толстым с точки зрения человеческого самоопределения героя. Потеря денег и тщетные поиски их осознаются героем как окончательное крушение надежды стать человеком. Самоубийство Поликушки предстает в художественной системе повести как суд над властью социального зла.

3

«Люцерн» (1857) — во многом программное выступление Толстого, определенный итог его нравственно-философских, общественных и эстетических исканий, вскрывающий в очень большой степени причины возникшей вскоре увлеченности писателя педагогическими проблемами — увлеченности как теоретической, так и практической.

«Люцерн» — своеобразный полурассказ-полутрактат, где дидактизм, размышление, поиск, сомнение призваны обнажить несостоятельность западного исторического прогресса. Буржуазная цивилизация Европы, которой Россия собиралась следовать, была воспринята и осмыслена Толстым в период его заграничной поездки как грозный источник затухания внутренней жизни человека. Сила воздействия «замерзших людей» и «мертвых лиц» на автора-повествователя рождает ощущение того, что и сам он становится «таким же мертвым» (5, 6). Этот «паралич» души подобен эпидемии. В ее плену не только «блестяще одетые люди». Она поразила и ту часть народа, которая облеклась в платье «швейцара», «кельнера», «обер-кельнера», «лакея». Их всех объединяют одинаковые жизненные принципы: отъединение от другого человека, стремление к насильственной изоляции духовно одаренной и творящей личности; унижение другого, презрение к нему и насмешка над ним.

Нравственный прогресс и прогресс исторический сталкиваются Толстым в анализе событий одного вечера швейцергофской гостиницы. Частный и локализованный во времени эпизод осмысляется писателем в общем контексте исторического движения человечества, движения общенационального и всемирного. Фактиче-

ская сторона происшествия излагается в рассказе дважды. В процесс художественного исследования целенаправленно вводится «голая» документальная констатация события (уже известного читателю): *«Седьмого июля 1857 года в Люцерне перед отелем Швейцергофом, в котором останавливаются самые богатые люди, странствующий нищий певец в продолжении получаса пел песни и играл на гитаре. Около ста человек слушало его. Певец три раза просил всех дать ему что-нибудь. Ни один человек не дал ему ничего, и многие смеялись над ним»* (5, 23).

Буржуазный прогресс, порождающий утилитаризм, разрушающий и омертвляющий душу, для Толстого неприемлем. Безнравственность форм общественного бытия и законов, его охраняющих, есть, по Толстому, следствие «воображаемого» понимания (т. е. непонимания) добра, зла и характера их взаимосвязи: «Несчастное, жалкое создание человек с своей потребностью положительных решений, брошенный в этот вечно движущийся, бесконечный океан добра и зла, фактов, соображений и противоречий! Веками бьются и трудятся люди, чтобы отодвинуть к одной стороне благо, к другой неблаго <...> Ежели бы только человек выучился не судить и не мыслить резко и положительно и не давать ответы на вопросы, данные ему только для того, чтобы они вечно оставались вопросами! Ежели бы только он понял, что всякая мысль и ложна и справедлива! Ложна односторонностью, по невозможности человека обнять всей истины и справедлива по выражению одной стороны человеческих стремлений. Сделали себе подразделения в этом вечном движущемся, бесконечном, бесконечно перемешанном хаосе добра и зла, провели воображаемые черты по этому морю и ждут, что море так и разделится <...> Вот это-то воображаемое знание уничтожает инстинктивные, блаженнейшие первобытные потребности добра в человеческой натуре. И кто определит мне, что́ свобода, что́ деспотизм, что цивилизация, что варварство? И где границы одного и другого? У кого в душе так непоколебимо это мерило добра и зла, чтобы он мог мерить им бегущие запутанные факты? У кого так велик ум, чтоб хотя в неподвижном прошедшем обнять все факты и свесить их? И кто видел такое состояние, в котором бы не было добра и зла вместе?» (5, 24—25).

Разрушительная критика сменяющихся цивилизаций, общественных формаций и умозрительных нравственно-философских систем совершается в «Люцерне», как отмечает В. И. Ленин, с позиций «„вечных“ начал нравственности»,[7] вне конкретно-исторической постановки вопроса. Всему низвергаемому Толстой противопоставляет «простое первобытное чувство человека к человеку», само «стремление к тому, что должно» (5, 25), т. е. стремление к исполнению нравственного закона, покоящееся на инстинкте «первобытной естественности». Безнравственному за-

---

[7] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 20, с. 101.

кону противопоставляется закон «естественный», именуемый Толстым «всемирным духом», который в «дереве велит ему расти к солнцу, в цветке велит ему бросить семя к осени и в нас велит нам бессознательно жаться друг к другу» (5, 25). И потому в живой, творящей душе певца-тирольца, осмеянного «мертвой» толпой, — «внутреннее счастье» и «согласие с миром» (5, 26).

Так уже в 50-е гг. задача «единения людей» как цель, «диалектика души» как путь к этой цели и философия истории осмысляются Толстым в качестве проблем, находящихся в живой и неразрывной связи. Гоголевская концепция «мертвой» и «живой» души[8] получает в творчестве Толстого свое дальнейшее и своеобразное развитие, характер которого определяется особенностями исторического мышления писателя и его художественного метода.

Педагогические выступления Толстого начала 60-х гг. во многом связаны с проблематикой «Люцерна». Исторический прогресс осмысляется писателем в публицистике этого периода как движение общества в соответствии с «царствующим убеждением» (8, 332). Прогрессистам, или «правоверным» (8, 332) этого процесса, по мнению Толстого, чужда мысль отвлеченная (иначе нравственная), не служащая «царствующему убеждению» и связанная всегда с народом, основной частью общества. «Историческое умозаключение» как знание «воображаемое» противопоставляется писателем «знанию инстинктивному», с его точки зрения — истинному. Отсюда — неприятие Толстым «общественного воспитания» народа, несущего в своей душе знание добра и зла. Неприятие писателем либеральной и революционно-демократической программ образования народа одинаково решительно. Но при всем расхождении воззрений революционных демократов и Толстого демократическая основа этих воззрений была общей.

«Закон прогресса» для Толстого — закон совершенствования. Он «написан в душе каждого человека и, только вследствие заблуждения, переносится в историю» (8, 333). Программы воспитания «людей прогресса» и воспитания «просто людей» (3, 348) расходятся. «Мы убеждены, — пишет Толстой, — что сознание добра и зла, независимо от воли человека, лежит во всем человечестве и развивается бессознательно вместе с историей» (8, 24).

Отрешение от «суеверия в прогресс» позволяет, по мнению Толстого, видеть в жизни человечества неравнозначность воспоминаний прошедшего (фактов истории). Одни из них — основа «для трудов настоящего». Другие — преграда. И действенность их (как в позитивном, так и в негативном смыслах) с хронологией прогресса отнюдь не связана. Философия жизни отдельного чело-

---

[8] См.: *Купреянова Е. Н.* «Мертвые души» Н. В. Гоголя. (Замысел и воплощение). — Рус. лит., 1971, № 3, с. 62—74; *Смирнова Е. А.* Творчество Гоголя как явление русской демократической мысли первой половины XIX века. — В кн.: Освободительное движение в России. Межвузовский сборник, № 2. Саратов, 1971, с. 73—88.

века и философия истории были осмыслены Толстым к началу 60-х гг. как нечто единое. Причину этого единства писатель видел в действии вечного, неизменного и надысторического закона, одинаково проявляющегося в частном и универсальном бытии.

Человеческий, художественный и публицистический опыт Толстого 50-х—начала 60-х гг. вылился в путь к «большому» жанру. Неприятие текущей действительности и потребность воздействия на ход ее движения обратили Толстого к истории России, к поиску в уже минувшем общественно значимого проявления нравственных начал. Прошедшее, таким образом, утвердило себя в качестве темы и предопределило будущий характер «большого» жанра как жанра исторического и вместе с тем актуального.

4

Замысел романа о людях, прошедших через декабризм и изгнание («Декабристы», 1863), приводит Толстого к эпохе 1812 г., с небывалой силой обнажившей мощь и жизнеспособность русского характера и нации в целом. Но задача выявления внутренних источников противостояния злу и победы человека (и нации) над ним обращает писателя к эпохе «неудач и поражений», где сущность характера должна была «выразиться еще ярче» (13, 54). Начало действия «Войны и мира» переносится к 1805 г.

В 60-е гг. в связи с крестьянской реформой и последовавшими за ней преобразованиями страны вопросы о закономерностях развития истории, о самом процессе исторического движения человечества становятся для России важнейшими. Своеобразными ответами на них явились и «Идиот» Достоевского (1868), и «Обрыв» Гончарова (1869), и «История одного города» Салтыкова-Щедрина (1870). Исторический замысел Толстого оказался в главном русле исканий русской общественно-литературной мысли этого периода.

Сам Толстой воспринимал «Войну и мир» как «книгу о прошедшем» (15, 241), не подводимую ни под одну из жанровых форм. «Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника, — писал он. — „Война и мир“ есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось» (16, 7). Однако широта философско-исторического синтеза и глубина социально-психологического анализа многообразных проявлений истории в человеке и человека в истории обусловили закрепление за «Войной и миром» определения «романа-эпопеи».[9]

Бесконечность процесса духовных извлечений при чтении «Войны и мира» органично связана с толстовской задачей выявления общих закономерностей общественного и личного бытия, подчиняющих себе судьбы отдельных людей, народов и челове-

[9] См.: *Чичерин А. В.* Возникновение романа-эпопеи. М., 1958, с. 572.

чества в целом, и находится в прямой связи с толстовскими исканиями пути людей друг к другу, с мыслью о возможном и должном человеческом «единении».

Война и мир — как тема — это жизнь в ее универсальном охвате. Вместе с тем война и мир — самое глубокое и трагическое противоречие жизни.[10] Размышления над этой проблемой вылились у Толстого прежде всего в исследование взаимосвязи свободы и необходимости, сущности волевого акта личности и объективного результата его последствий в конкретный момент. Называя эпоху создания «Войны и мира» «самоуверенным временем» (15, 227), забывшим о существовании этой проблемы, Толстой обращается к философской, богословской и естественнонаучной мысли прошлого, бившейся над решением вопроса о взаимосвязи свободы и необходимости (Аристотель, Цицерон, Августин Блаженный, Гоббс, Спиноза, Кант, Юм, Шопенгауэр, Бокль, Дарвин и т. д.), и нигде — ни в философии, ни в богословии, ни в естествознании — завершающего позитивного итога в разрешении проблемы не находит. В исканиях минувших веков Толстой обнаруживает постоянное возвращение новых поколений к «пенелоповой работе» (15, 226) своих предшественников: «Рассматривая философскую историю вопроса, мы увидим, что вопрос этот не только не разрешен, но имеет два решения. С точки зрения разума — свободы нет и не может быть, с точки зрения сознания нет и не может быть необходимости» (15, 227—228).

Размышления о закономерностях развития человеческой истории приводят Толстого к разделению понятий *разум* и *сознание*. «Откровения» сознания, по мнению писателя, предполагают полную свободу личности, требования же разума рассматривают любое проявление свободы (иначе — воли) человека в его сложных связях с окружающей действительностью по законам времени, пространства и причинности, органическая связь которых и составляет необходимость.

В черновых вариантах «Войны и мира» Толстой рассматривает ряд величайших нравственных «парадоксов» истории — от времен крестовых походов, Карла IX и Варфоломеевской ночи до французской революции, — которые не получили объяснения, по мнению писателя, ни в одной из известных ему историко-философских концепций, и ставит перед собою задачу отыскать новые законы человеческой истории, которая определяется им как «наука народного самопознания» (15, 237).

В основу концепции Толстого ложится идея «непрерывного движения личности во времени» (15, 320). Проводится масштабное сопоставление: «Как в вопросе астрономии, так и в вопросе humaniores настоящего времени, все различие взгляда основано на признании или непризнании абсолютной неподвижной еди-

---

[10] См.: *Бочаров С. Г.* Роман Л. Толстого «Война и мир». Изд. 3-е. М., 1978. — Там же см. о многозначности «образа» мира в художественной системе романа (с. 84—102).

ницы, служащей мерилом изменения явлений. В астрономии это была неподвижность земли, в humaniores это — неподвижность личности, души человеческой <...> Но в астрономии истина взяла свое. Так точно в наше время истина подвижности личности должна взять свое» (15, 233). «Подвижность личности» при этом соотносится с подвижностью души, утвердившейся уже с повести «Детство» как неотъемлемый признак человека «понимающего».

По отношению к истории вопрос о свободе и необходимости решается Толстым в пользу необходимости.[11] Необходимость определяется им как «закон движения масс во времени». Одновременно писатель подчеркивает, что в личной жизни каждый человек в момент совершения того или иного поступка свободен. Этот момент он называет «бесконечно малым моментом свободы в настоящем», в период которого «душа» человека «живет» (15, 239, 321).

Однако каждый данный момент времени неизбежно становится прошедшим и превращается в факт истории. Его неповторимость и невозвратимость предопределяют, по Толстому, невозможность признания свободы воли применительно к совершившемуся и прошедшему. Отсюда — отрицание ведущей роли произвольных действий личности в истории и одновремнно утверждение нравственной ответственности человека за любой поступок в каждый бесконечно малый момент свободы в настоящем. Этот поступок может быть актом добра, «соединяющим людей», или актом зла (произвола), «разъединяющим людей» (46, 286; 64, 95).

Неоднократно напоминая о том, что свобода человека «закована временем» (15, 268, 292), Толстой вместе с тем говорит о бесконечно великой сумме «моментов свободы», т. е. жизни человека в целом. Поскольку в каждый такой момент — «душа в жизни» (15, 239), идея «подвижности личности» ложится в основу закона необходимости движения масс во времени.

Утвержденная писателем в «Войне и мире» первостепенная значимость «каждого бесконечно малого момента» как в жизни отдельного человека, так и во всемирном движении истории предопределила метод анализа исторического и обусловила тот характер «сопряжения» масштабности эпопеи с детализацией психологического анализа, который отличает «Войну и мир» от всех форм художественно-исторического повествования и остается до сих пор уникальным как в русской, так и в мировой литературе.

«Война и мир» — книга исканий. В попытке Толстого найти законы движения человеческой истории важен сам процесс поиска

---

[11] О философско-исторической концепции «Войны и мира» см.: *Купреянова Е. Н.* «Война и мир» и «Анна Каренина» Льва Толстого. — В кн.: История русского романа, т. 2. М.—Л., 1964, с. 270—323; *Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 182—217; *Громов П.* О стиле Льва Толстого. «Диалектика души» в «Войне и мире». Л., 1977.

и система доказательств, углубляющая проницательность читательского суждения. Некоторая логическая незавершенность и противоречивость общего философского синтеза этих исканий ощущалась и самим Толстым. Он предвидел обвинения в склонности к фатализму. И потому, развивая идею исторической необходимости и конкретной формы ее выражения — закона стихийного движения масс к неизвестной цели, — писатель настойчиво и неоднократно подчеркивал нравственную ответственность человека за любое решение или поступок в каждый данный момент.

«Воля провидения» в философско-художественной интерпретации Толстым жизненного процесса — отнюдь не парализующее вмешательство «высшей силы», устраняющей активность зла. И в общей и в частной жизни людей зло действенно. «Безучастная сила» слепа, жестока и результативна. С понятием «фатализм», употребляемым самим Толстым для объяснения явлений, неподвластных «знанию разумному», связано в художественной ткани романа «знание сердечное». «Пути мысли» противопоставляется «путь ощущения», «диалектике разума» (17, 371) — «диалектика души». «Знание сердечное» обретает в сознании Пьера наименование «веры». Это знание — не что иное, как нравственное чувство, вложенное природой в каждого человека, являющееся, по мнению Толстого, «надысторическим» и несущим в себе ту энергию жизни, которая фатально противостоит силам произвола. Скептицизм Толстого покушается на «всесильность» разума. Источником духовного самотворчества выдвигается сердце.

Черновые наброски к «Войне и миру» отражают семилетний процесс поиска и сомнений, завершившийся философско-историческим синтезом 2-й части эпилога. Описание ряда событий в движении народов с запада на восток и с востока на запад, конечная цель которого, по Толстому, осталась недоступной человеческому разуму, начинается с исследования эпохи «неудач и поражений» русского народа (нации в целом) и охватывает период с 1805 по август 1812 г. — канун Бородинского сражения, причем июнь—август 1812 г. (вторжение Наполеона в Россию и движение его к Москве) и предшествующие этому времени семь с половиною лет качественно неоднородны. С момента вступления французского войска на русскую территорию «неудачи и поражения» русской армии сопровождаются необычайно быстрым пробуждением общенационального самосознания, предопределившим исход Бородинского сражения и последующую катастрофу Наполеона.

Жанровое своеобразие «Войны и мира» определяется Толстым в 1865 г. как «картина нравов, построенная на историческом событии» (48, 64). Действие романа охватывает 15 лет и вводит в читательское сознание огромное количество действующих лиц. Каждое из них — от императора и фельдмаршала до мужика и простого солдата — подвергается Толстым «испытанию» временем: и бесконечно малым моментом, и суммою этих моментов — исто-

рией. В этом «испытании» обнаруживается и то существенное значение, которое придает Толстой способности человеческого «понимания» как в частной, так и в общей жизни людей.[12]

В разгар работы над началом «Войны и мира» писатель делает в дневнике знаменательную запись, касающуюся его отношений с Софьей Андреевной, но далеко выходящую за пределы только личного: «Объяснять нечего. Нечего объяснять... А малейший проблеск понимания и чувства, и я опять весь счастлив и верю, что она понимает вещи, как и я» (48, 57). Ощущение полноты жизни, процесс общения между людьми и проблема «понимания» рассматриваются Толстым в неразрывной связи.

В противостоянии России Наполеону органично сливаются народное и национальное. Этому единству противостоит в «Войне и мире» высший петербургский аристократический круг, осмысленный писателем как отрицаемое им привилегированное общественное сословие, отличительной чертой которого и является «непонимание». При этом патриотическое чувство народа в период наполеоновского нашествия рассматривается Толстым как высочайший уровень «знания сердечного», обусловившего возможность «человеческого единения» в 1812 г., исторически значимого для последующих судеб России и Европы в целом.

Первое развернутое философское отступление предварит описание событий 1812 г. Но вся его проблематика будет теснейшим образом связана с толстовской концепцией «движения личности во времени», развитой в художественной ткани первого тома «Войны и мира».

Уже из первой части, открывающей роман, становится очевидным, что внутренние побуждения и Болконского и Безухова и объективный результат их поступков не находятся в прямой логической связи. Князь Андрей, презирая свет (с его извращенным «нравственным миром») — «заколдованный круг», без которого не может жить его жена, — вынужден бывать в нем.

Пьер, страдающий от бремени кутежей Курагина и Долохова и дающий слово Болконскому расстаться с ними, тотчас после этого обещания отправляется к ним. Все тот же Пьер, не помышляя о наследстве, становится обладателем одного из крупнейших в России состояний и одновременно будущей жертвой произвола семьи Курагиных. «Бесконечно малый момент свободы» героев оказывается «закованным временем» — разнонаправленными внутренними побуждениями окружающих людей.

Движение Болконского и Ростова к катастрофе Аустерлица предваряется отступлением русских войск через реку Энс и Шенграбенским сражением. В центре обоих описаний — нравственный мир войска. Переход через Энс открывает в романе тот период

---

[12] См.: *Галаган Г. Я.* Этические и эстетические искания молодого Л. Толстого. — Рус. лит., 1974, № 1, с. 136—148; *Камянов В.* Поэтический мир эпоса. О романе Л. Толстого «Война и мир». М., 1978, с. 198—221.

военных действий, когда русская армия была вынуждена действовать «вне всех предвидимых условий войны» (9, 180). Вместо «глубоко обдуманной» союзниками тактики наступления единственная «почти недоступная» цель Кутузова состояла в спасении русского войска. «Общий ход дела», столь важный для князя Андрея и недоступный Николаю Ростову, воздействует на обоих героев одинаково активно. Стремление Болконского изменить течение событий личным подвигом и желание Ростова обрести «полноту жизни» в условиях, требующих лишь честного исполнения воинского долга и позволяющих уйти от сложностей и «тонкостей» ежедневного существования в «миру», постоянно сталкиваются с непредвиденными обстоятельствами, которые независимо от воли героев подтачивают их надежды.

Начало переправы через Энс изображается через зрительное и слуховое восприятие нейтрального второстепенного персонажа — князя Несвицкого. Конец ее дается через противоречивые переживания Николая Ростова. Разновеликая масса солдат и офицеров, пеших и конных, мелькающая перед Несвицким, отрывки диалогов, короткие, не связанные и потому бессмысленные реплики — все тонет в общей картине беспорядка, почти неподвластной человеку стихии. Солдаты рядом, но не вместе. И сам Несвиций, адъютант главнокомандующего, прибывший с приказом, и Ростов — практически лишь беспомощные зрители. При этом неясность и поспешность происходящего, стоны, страдания, смерть, рождающийся и растущий страх сливаются в сознании Ростова в одно болезненно-тревожное впечатление и заставляют его *думать*, т. е. делать то, что дается ему с таким трудом и от чего он так часто бежит.

Переправы через Энс Болконский не видит. Но картина «величайшей поспешности и величайшего беспорядка» отступления русской армии делают очевидным для него «упадок духа» войска. Тем не менее как Болконский-теоретик в первой беседе с Безуховым, так и Болконский-практик в диалоге с Билибиным, уже ощутивший разрушающую силу «нравственного колебания» армии, одинаково уверен в личном избранничестве, долженствующем определить исход предстоящих военных действий.

Шенграбенское сражение — единственное событие в истории войны 1805 г., имевшее, с точки зрения Толстого, нравственное оправдание. И вместе с тем — первое практическое столкновение Болконского с законами войны, психологически подточившее его волюнтаристские устремления. План спасения отрядом Багратиона основной части русской армии явился актом воли Кутузова, покоился на нравственном законе (жертвою «части» спасалось «целое») и был противопоставлен Толстым произволу решения о сражении под Аустерлицем. Исход сражения решается общим «духом войска», который чутко ощущается Багратионом. Все происходящее он воспринимает как нечто им предвиденное. Несостоявшемуся личному «Тулону» Болконского противопостав-

ляется «общий Тулон» батареи Тушина, определивший ход битвы, но не замеченный и не оцененный другими.

Столь же важным является Шенграбен и для самоопределения Ростова. Несопоставимость внутреннего побуждения (задор и решимость) и объективного результата (ранение и паническое бегство) ввергает героя в пучину страшных для него вопросов и вновь, как на Энском мосту (Толстой дважды проводит эту параллель), заставляет Ростова думать.

Решение об Аустерлицком сражении принимается вопреки воле Кутузова. Предусматриваются, казалось, все возможности, все условия, все «малейшие подробности» (9, 303). Победа представляется не «будущим», а уже «прошедшим» (9, 303). Кутузов не бездеятелен. Однако его энергия противостояния умозрительным построениям участников военного совета в канун сражения, покоящаяся на ощущении «нравственного мира» армии, ее «общего духа» и внутреннего состояния войска противника, парализуется произволом других, облеченных бо́льшею властью. Кутузов предвидит неизбежность поражения, но бессилен сломить активность множества произволов и потому столь инертен на предшествующем сражению совете.

Болконский перед Аустерлицем — в состоянии сомнения, неясности и тревоги. Оно порождено «практическим» знанием, обретенным рядом с Кутузовым, правота которого всегда подтверждалась. Но сила умозрительных построений, власть идеи «торжества над всеми» переводит сомнение и тревогу в ощущение достоверно наступающего «дня его Тулона», который должен предопределить общий ход дела.

Все предусмотренное планом атаки рушится сразу, и рушится катастрофически. Непредугаданными оказываются намерения Наполеона (он вовсе не избегает сражения); ошибочными — сведения о расположении его войск; непредвиденным — его план вторжения в тыл союзной армии; почти ненужным — отличное знание местности: еще до начала сражения в густом тумане командиры теряют свои полки. Чувство энергии, с которым солдаты двинулись к месту сражения, обращается в «досаду и злобу» (9, 329).

Союзные войска, уже видевшие себя атакующими, оказались атакованными, и в самом уязвимом месте. Подвиг Болконского был совершен, но ничего не изменил в общем ходе сражения. Катастрофа Аустерлица вместе с тем обнажила для князя Андрея противоречивость между построениями разума и «откровениями» сознания. Страдание и «близкое ожидание смерти» открыли его душе нетленность общего потока жизни (настоящего), символизируемого «вечным» для всех людей небом, и преходящую значимость личности, которую героем делает совершающееся историческое событие.

Николай Ростов непосредственным участником сражения не является. Посланный курьером, он выступает как зритель, невольно созерцающий разные периоды и участки битвы. То состоя-

ние умственного и душевного напряжения, во власти которого Ростов оказался в итоге Шенграбена, ему не под силу и длительным быть не может. Его инстинкт самосохранения находит почву, гарантирующую безопасность от вторжения страшных и ненужных ему вопросов. «Обожествление» императора, творящего, с точки зрения Ростова, историю, уничтожает страх смерти. Нерассуждающая готовность умереть за государя в любой момент выводит из сознания героя вопрос «зачем?», возвращает Ростова к норме «здоровой ограниченности» (48, 49), предопределяя тем самым его рассуждения о «долге» повиновения правительству в эпилоге романа.

Путь сомнений, тяжких кризисов, возрождений и новых катастроф и для Андрея и для Пьера (в период 1806—начала 1812 г.) есть путь познания — и путь к другим людям. То понимание, без которого, по мысли Толстого, не может быть и речи о «единении людей», — не только природный интуитивный дар, но способность и одновременно потребность, обретаемые опытным путем. Для Друбецкого и Берга, достигающих в период от Аустерлица до 1812 г. (т. е. в период «неудач и поражений») предельно возможных для каждого из них границ служебной и личной карьеры, потребности в понимании нет. Жизнетворная стихия Наташи на какой-то момент уводит Друбецкого от Элен, но мир «праха» людского, позволяющий легко и быстро подниматься по ступеням лестницы добродетелей извращенных, одерживает верх. Николай Ростов, наделенный «чуткостью сердца» (10, 45) и одновременно «здравым смыслом посредственности» (10, 238), несет в себе способность понимания интуитивного. Именно поэтому столь часто вторгается в его сознание вопрос «зачем?», поэтому он ощущает «синие очки общежития» (10, 141), определяющие поведение Бориса Друбецкого. Этим «пониманием» Ростова во многом объясняется и возможность любви к нему Марьи Болконской. Однако человеческая заурядность Ростова постоянно заставляет его уходить от вопросов, сложностей, неясностей — от всего, что требует значительных умственных и эмоциональных усилий. Между Аустерлицем и 1812 годом Ростов то в полку, то в Отрадном. И всегда в полку ему «тихо и спокойно», в Отрадном — «трудно и запутано». Полк для Ростова — спасение от «житейской путаницы». Отрадное — «омут жизни» (10, 238). В полку легко быть «прекрасным человеком», в «миру» — трудно (10, 125). И лишь дважды — после огромного карточного проигрыша Долохову и в момент размышлений о мире между Россией и Францией, заключенном в Тильзите, — в Ростове рушится гармония «здоровой ограниченности».[13] Понимания, связанного с глубиной познания частных и общих закономерностей

[13] Об активном вторжении жизни в сознание Николая Ростова см.: *Бочаров С. Г.* Роман Л. Н. Толстого «Война и мир», с. 34—37; *Камянов В.* Поэтический мир эпоса. О романе Л. Толстого «Война и мир».

жизни человечества, Николай Ростов — в пределах «романных» — обрести не может.

Уединенная (но по-своему активная) жизнь в Лысых горах и Богучарове, государственная деятельность, любовь к Наташе — путь Болконского от катастрофы Аустерлица к 1812 году. Этот период для Безухова — женитьба на Элен, дуэль с Долоховым, увлечение масонством, филантропические начинания и тоже любовь к Наташе. При всей несхожести натур и Андрей, и Пьер стремятся к общей цели: открыть смысл и движущий источник жизни человека и человечества в целом. И тот и другой способны задать себе вопрос — «...не вздор ли все то, что я думаю?..» (10, 169) или прийти к мысли: «не то» (10, 39).

Сильный, трезвый и скептический ум Болконского, воля и одновременно эгоцентризм держат его в замкнутом кругу разрушительного отрицания. «Смягчить» его мизантропию и разбить негативный строй эмоций «жаждою жизни» и стремлением к «свету» (10, 221) оказались в состоянии лишь общение с Пьером и чувство к Наташе. Крах честолюбивых помыслов на поприщах военном и гражданском связан с падением (в сознании героя) двух кумиров, добившихся «торжества над людьми», — Наполеона и Сперанского. Но если Наполеон был для Болконского «отвлеченной идеей», Сперанский — живой и постоянно наблюдаемый им человек. Непоколебимая вера Сперанского в силу и законность ума (более всего пленившая князя Андрея) с первой встречи контрастирует в сознании героя с «холодным, зеркальным, не пропускающим к себе в душу» (10, 168) взглядом Сперанского. Резкое неприятие вызывает и «слишком большое презрение» Сперанского к людям. Формально деятельность Сперанского представлялась «жизнью для других», но в существе своем являлась «торжеством над другими» и влекла за собою неизбежную «смерть души».

Мир «настоящего» связывался Болконским уже на первых страницах романа с «живым человеком» (9, 36), противостоящим «мертвому» свету. Миром «настоящего» — общением с «живой душою» Пьера и чувством к Наташе — было разрушено стремление Болконского «уйти» от общества (после Аустерлица) и замкнуться в самом себе. Эта же сила обнажает и всю суетность, тщетность и праздность разнообразных комитетов государственного преобразования, обходивших все, «что касалось сущности дела» (9, 209).

Та полнота жизни, которую вдруг и впервые обретает князь Андрей, разрушается им самим. Потребность в понимании для него безгранична, но способность к пониманию других ограничена. Катастрофа Аустерлица уже показала Болконскому действенность и динамичность «бесконечно малого момента». Но опыт прошедшего и глубина познания жизни отнюдь не разрушили эгоцентризма героя, и потому способность его интуитивного понимания по сравнению с началом романа почти не изме-

нилась. О семье Ростовых он думает: «...это добрые, славные люди <...> разумеется, не понимающие ни на волос того сокровища, которое они имеют в Наташе» (10, 210). Но его способность к пониманию героини оказывается еще меньшей.

Для Толстого (и его героя 50-х гг.) каждый проходящий день — факт истории, истории живой, своего рода «эпоха» в жизни души. Болконский этим ощущением значимости каждого проходящего дня не обладает. Идея движения личности в каждый «бесконечно малый момент», положенная в основу философской концепции «Войны и мира», и *год* разлуки, который предлагает Наташе князь Андрей по произволу отца, в романе явно соотнесены. Закон движения личности во времени, силу которого герой уже испытал, не переносится им на другого человека. Свобода и необходимость рассматриваются Болконским лишь применительно к собственной личности. Нравственное чувство князя Андрея оказывается изолированным от ощущения личной вины.

Понимание приходит к Болконскому на пороге смерти. «Что-то было в этой жизни, чего я не понимал и не понимаю» (11, 253) — эта мысль настойчиво вторгается в сознание князя Андрея после смертельного ранения при Бородине и сопровождает его в бреду, полузабытьи и бодрствовании. Она естественно замыкается на последнем трагическом событии его личной жизни — любви к Наташе и катастрофе разрыва с ней. Лишь отрешение от собственной судьбы и опыт страдания рождают у князя Андрея то понимание души другого человека, с которым приходит ощущение полноты жизни.

Проблема личной вины и страх «недопонимания» чего-то главного постоянно сопровождают Пьера Безухова. И в ночь после дуэли, и на станции в Торжке, где логика абсурда ставит под сомнение не только целесообразность, но и саму возможность жизни, и в сложный «масонский» период Безухов ищет причину зла, во многом отрешаясь от интересов своей личности. Мечтания стать то философом, то «тактиком», то Наполеоном, то победителем Наполеона — рушатся. Желание «переродить» порочный род человеческий и довести себя до высшей степени совершенства приводит к жестоким приступам ипохондрии и тоски, бегству от вопросов «страшного узла жизни» и новым возвращениям к ним. При этом освобождение от иллюзий, преодоление наивности, процесс познания жизни в целом сопровождаются неустанным поиском в другом «внутреннего человека» (10, 183), признанием источником движения личности — борьбы и катастроф. «Остов жизни» — так именует Пьер сущность своего ежедневного существования. Вера в возможность добра и правды и очевидная картина зла и лжи действительности, преградивших дорогу к любой деятельности, превращают каждый проходящий день в поиски спасения от жизни. Но вместе с тем неустанная работа мысли, свобода от скептической односторонности и равнодушие

к личной судьбе переключают его сознание на других и делают саму способность понимания источником духовного возрождения.

Известно, что диалог в художественной структуре «Войны и мира» как путь разрешения кризисных психологических состояний героев, как выход к процессу общения вне узких сословных и социальных границ принципиально важен.[14] В отличие от романов Тургенева, где диалоги героев выливаются в споры, главная цель которых — утверждение противостоящих друг другу идеологических систем, в диалогах героев «Войны и мира» первостепенно важно испытание собственных концепций, обнажение в них истинного и ошибочного. В движении героев к истине диалог активен и плодотворен, а главное — возможен. В 70-е гг. потребность в таком диалоге для героя Толстого будет столь же значима. Но возможность диалога станет проблемой, что существенным образом скажется на художественной структуре романа «Анна Каренина».

Постижение законов истории, точнее — надежда на постижение их, таится, по Толстому, в наблюдении над бесконечно малыми моментами свободы как отдельной личности, так и человечества в целом. Война 1812 г. не только сделала очевидными внутренние побудительные мотивы поступков каждого человека, но явилась тем уникальным событием в жизни России, которое обусловило «однородность влечений» (11, 266) подавляющей массы людей. Понимание того, что «хорошо» и «дурно», выходит за пределы узких рамок отдельной личности. Зыбкость и нечеткость границ между «добром» и «злом» заменяется осознанным знанием, знанием общим, народным и постоянно углубляющимся. Оно вырабатывалось «жизнью души» — важнейшим, по Толстому, источником духовного обновления человечества.

Дух войска, нравственный мир армии — не что иное, как жизнь совокупной души народа. Бегство французского войска из Москвы и последующая гибель наполеоновской армии рассматриваются Толстым как закономерное и необходимое следствие столкновения с сильнейшим по духу противником. Народная душа — всегда «в жизни» (потому так подробно изложена Толстым предыстория взбунтовавшихся крестьян Богучарова). 1812 год лишь раскрепощает творческое самосознание народа: он обретает свободу действий и сметает все «общепринятые условности войны».

«Поднимается новая, неведомая никому сила — народ. И нашествие гибнет» (15, 202). Народ в «Войне и мире» — это живая душа нации: русские крестьяне — солдаты и партизаны; горожане, уничтожавшие свое имущество и оставлявшие давно обжитые места; дворянство, создававшее ополчения; население, по-

---

[14] См.: *Лотман Л. М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. (Истоки и эстетическое своеобразие). Л., 1974, с. 169—206; *Билинкис Я. С.* Производство форм человеческого общения. — В кн.: Метод и мастерство, вып. 1. Вологда, 1970, с. 207—222.

кидавшее Москву и показывавшее «этим отрицательным действием всю силу своего народного чувства». Проблемы — плохо или хорошо будет под управлением французов — не было: «под управлением французов нельзя было быть: это было хуже всего» (11, 278).

Толстой неоднократно подчеркивает однородность и личный характер внутренних побуждений народа. Общее благо (победа) изображается писателем как необходимый (закономерный) результат однонаправленных интересов множества людей, определявшихся всегда одним чувством — «скрытой теплотой патриотизма». Важно при этом, что в «Войне и мире» Толстой подвергает пристальному анализу пути служения «общему благу». В своем конкретном проявлении, как показывает писатель, эти пути могут оказаться мнимым добром, произволом, направленным на достижение сугубо личных целей. Бестолковая и антигуманная деятельность Ростопчина — губернатора оставляемой всеми Москвы — и предстает в романе как «личный грех», произвол, надевающий маску «общего блага». Всякий раз мысль, успокаивающая Ростопчина, была одною и той же. «С тех пор, как существует мир и люди убивают друг друга, никогда ни один человек не совершил преступления над себе подобным, не успокаивая себя этою самою мыслью. Мысль эта, — пишет Толстой, — есть le bien publique,[15] предполагаемое благо других людей» (11, 348). Так вносится существенный корректив в собственные философские построения писателя конца 40-х—начала 50-х гг. Уже значительно позднее «Исповеди», в трактате 90-х гг. «Христианское учение» (1894—1896), это извращенно понимаемое «общее благо» как способ социального обмана, столь удобный для «сословия господствующего», Толстой открыто поставит в ряд «соблазнов» и назовет его ловушкой, в которую заманивается человек «подобием добра».

Произволу, надевающему маску «общего блага», противопоставляется в «Войне и мире» «общая жизнь», с которой связываются и размышления Толстого о «внутреннем» человеке, противостоящем человеку «внешнему». Понятия «внутренний человек» и «внешний человек» рождаются в сознании Пьера в период его разочарования в масонстве. Первое из них являет собою, по замыслу Толстого, «душу в жизни». Второе становится олицетворением «мертвенности» и «праха» души. Художественное воплощение «внутренний человек» в его наиболее завершенном виде находит в коллективном образе народа и образе Кутузова, носившем в себе «народное чувство» во всей «чистоте и силе его». «Внешний человек» — в Наполеоне.

Для Пьера «лишнее, дьявольское <...> бремя <...> внешнего человека» (11, 290) становится особенно мучительным на поле Бородина. Через восприятие «не военного», «мирного» человека

---

[15] общественное благо (*франц.*).

Безухова дается начало и конец Бородинского сражения. Интересует героя не поле битвы. Он весь — в созерцании «жизни души» окружающих его людей, в глазах и лицах которых вспыхивали «молнии скрытого огня», разгорающегося по ходу сражения. Нравственный мир гибнущего на глазах у Пьера «семейного кружка» солдат батареи Раевского, принявших этого, сугубо «не военного» человека в свою семью и прозвавших его «наш барин», та «общая жизнь», полнота и нетленность которой вдруг раскрывается перед Безуховым, предопределяют стремительность пути героя к нравственному кризису, в итоге которого и одерживает победу «внутренний человек».

Испытав целительную силу «общей жизни», Пьер попадает в условия разрушающей власти произвола. Картина расстрела, совершенного людьми, не хотевшими, но принужденными казнить себе подобных, уничтожает веру героя и «в человеческую, и в свою душу» (12, 44). Сомнения в возможности, необходимости и целесообразности жизни закрадывались в его сознание уже давно, но имели источником личную вину, и целительная сила возрождения искалась в самом себе. «Но теперь он чувствовал, что не его вина была причиной того, что мир завалился в его глазах, и остались одни бессмысленные развалины. Он чувствовал, что возвратиться к вере в жизнь — не в его власти» (12, 44).

Однако возвращение к жизни и нахождение «согласия с самим собой» (так поразившее Пьера в солдатах батареи Раевского) осуществляется именно после «ужаса казни», в период страданий и лишений. Выходу за пределы обособленной личной жизни и обретению искомой внутренней свободы во многом способствует встреча Пьера с Платоном Каратаевым. Каратаев — не столько олицетворение покорности и смирения, сколько толстовский идеал «простоты и правды», идеал полного растворения в «общей жизни», уничтожающего страх смерти и пробуждающего всю силу жизненности человека. Жизнь Каратаева, «как он сам смотрел на нее, не имела смысла как отдельная жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал» (12, 51). Отсюда — проявление в нем «внутреннего человека» в его абсолютном виде и уникальная одаренность «знанием сердечным». Именно в период общения с Каратаевым Пьером и ставится под сомнение «знание разумное», не давшее ему в его прошедшем согласия с самим собой. «Пути мысли» (12, 97) Толстой противопоставляет в «Войне и мире» знание «неразумное» (т. е. рационально необъяснимое), путь ощущений, нравственное чувство, таящее в себе способность разграничения добра и зла, и предваряет этим одну из главных тем «Анны Карениной» и философского трактата «Исповедь».

Несомненная реальность добра «общей жизни» стала практически очевидной для Пьера в условиях полного подчинения необходимости (плена). Но причастность к «общей жизни» еще не давала гарантий полного «растворения» в ней. С обретением

внешней свободы «общая жизнь» переходит у Пьера в область «знания», хранимого как самое дорогое воспоминание. Вопрос — как «войти в эту общую жизнь всем существом», — который встал перед Пьером после Бородина, был по существу главным и в жизни самого Толстого. Решение этого вопроса кардинально изменило его жизненный путь на грани 70—80-х гг. и определило характер того нравственного учения, борьбе за которое была отдана вся жизнь Толстого после выхода «Исповеди» (1882).

Полная внутренняя свобода, по Толстому, в реальной жизни недостижима. Ее возможность устраняется действием разнонаправленных человеческих воль, предопределяющих неизбежность духовных катастроф. Но именно в эти периоды «жизнь души» выходит из обычных рамок «нормы», рушатся стереотипы восприятия, стремительно возрастает интенсивность духовного самотворчества личности. «Говорят: несчастия, страдания, — произносит Пьер, перебирая воспоминания прошедшего. — Да ежели бы сейчас, сию минуту мне сказали: хочешь оставаться чем ты был до плена, или сначала пережить все это? Ради бога, еще раз плен и лошадиное мясо. Мы думаем, что как нас выкинет из привычной дорожки — все пропало: а тут только начинается новое, хорошее» (12, 222). Сюжет «катастрофы» как неизбежного следствия постоянной борьбы «добра» и «зла», «внутреннего человека» и «внешнего» трактуется в «Войне и мире» как начало «очищающее», приводящее личность к более глубокому постижению жизни.

«Искусство <...> имеет законы, — писал Толстой в черновиках «Войны и мира». — И если я художник, и если Кутузов изображен мной хорошо, то это не потому, что мне так захотелось (я тут не при чем), а потому что фигура эта имеет условия художественные, а другие нет <...> На что много любителей Наполеона, а не один поэт еще не сделал из него образа; и никогда не сделает» (15, 242). Если для Кутузова первостепенно то, что в душах других, то для Наполеона — «что в *его* душе» (11, 23). Если для Кутузова добро и зло — в мнении народном, то для Наполеона — в мнении его собственном: «...в его понятии все то, что́ он делал, было хорошо не потому, что оно сходилось с представлением того, что́ хорошо и дурно, но потому, что *он* делал это» (11, 29). Он не мог отречься от всего им содеянного, восхваляемого половиною света, и потому вынужден был отречься от правды и добра. «Внутренний человек» в Кутузове озабочен прежде всего тем, чтобы дать совокупной народной душе возможность максимальной свободы действий, постоянно ощущать ее и руководить ею, насколько это в его власти. «Внешний человек» в Наполеоне, «предназначенном провидением» на печальную, несвободную роль «палача народов», уверяет себя, что целью его поступков является благо народа и что все в мире зависит только от его воли.

Наполеон дал Бородинское сражение, Кутузов его принял. Русские в итоге сражения приблизились к «погибели» Москвы, французы — к «погибели» всей армии. Но вместе с тем впервые за всю историю наполеоновских войн личный произвол Наполеона разбился о волю народа: на его армию «была наложена рука сильнейшего духом противника» (11, 262). «Странность» русской кампании, в которой за два месяца не было выиграно ни одного сражения, не были взяты ни знамена, ни пушки, ни корпуса войск, начала ощущаться Наполеоном уже после взятия Смоленска. В Бородинском сражении им так же, как и всегда, отдаются приказы. Но они оказываются либо осуществленными, либо запоздавшими — и одинаково ненужными. Долголетний военный опыт настойчиво говорит Наполеону, что сражение, не выигранное атакующими в течение восьми часов, проиграно. И в первый раз в этот день вид поля сражения побеждает его «душевную силу», в которой он видел свое величие: его произвол породил горы трупов, но не изменил течения истории. «Он с болезненною тоской ожидал конца того дела, которому он считал себя причастным, но которого он не мог остановить. Личное человеческое чувство на короткое мгновение взяло верх над тем искусственным призраком жизни, которому он служил так долго» (11, 257).

Личная воля Кутузова подчинена той «общей жизни», которая воспринимается Пьером на батарее Раевского как некое откровение и подарок судьбы. Кутузов соглашается или не соглашается с тем, что ему предлагают, всматривается в выражение лиц, доносивших ему о ходе сражения, вслушивается в тон их речи. Растущая в нем уверенность в нравственной победе русского войска передается многотысячной армии, поддерживает дух народа — «главный нерв войны» (11, 248) — и дает возможность отдать приказ о будущем наступлении.

Бородинским сражением отрицается произвол как движущая сила истории, но отнюдь не устраняется значимость личности, прозревающей смысл совершающихся явлений и сообразующей с ними свои действи. После нравственной победы русского войска при Бородине по воле Кутузова оставляется без сражения Москва. Внешняя нелогичность этого решения вызывает активнейшее сопротивление почти всего военного руководства, не сломившее воли Кутузова. Он сохраняет русскую армию, и, допуская французов в уже пустую Москву, одерживает «бескровную» победу над наполеоновским войском, превращающимся в массе своей в огромную толпу мародеров.

Однако прозрение «высших законов», т. е. понимание «общей жизни» и подчинение ей личной воли, — дар, обретаемый ценою огромных душевных затрат, — ощущается «слабыми» душами (и «безучастной силой») как недозволенное отступление от общепринятой нормы. «. . . Труднее найти другой пример в истории, где бы цель, которую поставило себе историческое лицо, была бы так

совершенно достигнута, как та цель, к достижению которой была направлена вся деятельность Кутузова в 12-м году» (12, 183). И между тем: «В 12-м и 13-м годах, — подчеркивает Толстой, — Кутузова прямо обвиняли за ошибки. Государь был недоволен им <...> Такова <...> судьба тех редких, всегда одиноких людей, которые постигая волю Провидения, подчиняют ей свою личную волю. Ненависть и презрение толпы наказывают этих людей за прозрение высших законов» (12, 182—183).

Спор Толстого в трактовке исторической роли Кутузова почти со всею русской и европейской историографией был очень резким по своему характеру. Такие ситуации в толстовских полемиках бывали не раз. Так, например, ожесточенная борьба возникла между писателем и официальной церковью в 80—90-е гг. Результатом активного и напряженного изучения Толстым богословской литературы и учения церкви явилось признание в Христе земной личности, олицетворявшей наивысший идеал «общей жизни» и «внутреннего человека» во всей его чистоте и силе. Официальная церковь являлась, по мнению Толстого, собирательным «внешним человеком», искажавшим учение Христа и строившим утилитарное царство бездуховности на крови «внутреннего человека», прозревшего высшие нравственные законы.

В эпилоге романа Пьер показан активным участником декабристского движения. Выстраданное и обретенное им понимание привело героя к той практической деятельности, целесообразность которой Толстым решительно отвергалась при всем безусловном оправдании писателем идейно-нравственных устремлений декабристов.

Декабристы всегда воспринимались Толстым как люди, «которые были готовы страдать и страдали сами (не заставляя никого страдать) ради верности тому, что они признавали правдой» (36, 228). Их личности и судьбы, по мнению писателя, могли в огромной степени способствовать воспитанию «просто людей», столь резко противопоставленных Толстым в начале 60-х гг. «людям прогресса» — мертворожденным плодам либеральной программы общественного образования. В неоднократных возвращениях писателя к замыслу романа о декабристах, так и оставшемуся незавершенным, очевидно его стремление разрешить противоречие между нравственно оправданной целью и неприемлемым для Толстого политическим характером, совместившимися в историческом «явлении» декабризма.

Источником внутренних побуждений деятельности Пьера в эпилоге является идея истинного «общего блага». Николаем Ростовым эта идея теоретически отрицается. Однако в повседневной жизни его практическая и этическая ориентация на «мужика» постоянно возрастает. «Здравый смысл посредственности» Ростова в единении с духовностью Марьи Болконской намечает в романе ту линию, которая станет центральной в творчестве Толстого 70-х гг.

Самоопределение писателя на позициях патриархального крестьянского демократизма устранит «посредственность» героя, снимет иллюзию социальной гармонии и обусловит рождение Константина Левина, одного из самых «автобиографических» героев Толстого.

5

Утверждая в кризисный для России период 60-х гг. приоритет свода нравственных правил над сводом «убеждений и идей», «знания сердечного» над «знанием разумным», Толстой стремился к одному — показать действенность нравственного чувства, его самосозидательную силу, способность противостояния общественной патологии во всех ее сферах. Возвращение писателя на грани 60—70-х гг. к педагогическим проблемам, создание «Азбуки» (1871—1872), обработка былинных сюжетов, обращение к эпохе Петра I[16] связуются одной и той же целью — отыскать источники нравственного противостояния разрушающим силам буржуазного утилитаризма.

70-е гг., обнажившие все противоречия пореформенной действительности, по-новому поставили перед русским общественно-литературным сознанием (от консервативного и либерального до демократического) вопрос об исторических судьбах России. Ощущение трагизма русской жизни, «всеобщего обособления», «беспорядка», «химического разложения» (термины Достоевского) определило в этот период идейно-художественные искания Щедрина и Некрасова, Толстого и Достоевского и существенным образом сказалось на философской и стилевой структуре русского романа, повести и поэтических жанров в целом.

Обращение к нравственным возможностям личности, анализ противоречий социально-исторических прежде всего через «вскрытие» нравственно-психологических коллизий человеческого сознания, обреченного отстаивать себя «в хаосе понятий», сближали Толстого с Достоевским. Но только сближали. Конкретное решение вопроса о возможностях и путях челвеческого единения у Толстого и Достоевского во многом различно. Корни этого различия — в неодинаковом понимании писателями сущности человеческой природы и в их различном отношении к церкви, в неприятии ее Толстым и в апелляции к ней (при всех оговорках) Достоевского.

Социально-психологическая конкретизация этического идеала Толстого, совершавшаяся в 70-е гг., сопровождалась тяжелейшими кризисами. Путь от «Войны и мира» к «Исповеди», закончившийся самоопределением Толстого на позициях патриархально-крестьянского демократизма, знаменовал собою нарастающее внутреннее неприятие буржазных устремлений пореформенной

[16] Об исканиях Толстого начала 70-х гг. см. в кн.: *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1974, с. 9—126.

России. Однако полная и исключительная ориентация Толстого на этические ценности народно-крестьянского сознания, отсутствие конкретно-исторического анализа переходного характера эпохи обусловили противоречивость позиции писателя и его нравственно-философского учения 80—900-х гг., вскрытую в известных статьях В. И. Ленина о Толстом.

Острейший кризис во всех сферах общественной и частной жизни — следствие активного вторжения буржуазных форм общежития — сопровождался очевидным (и страшным для Толстого) процессом «омертвления» личности. Вопрос стоял уже не о большей или меньшей интенсивности «жизни души». Ее угасание, с таким страстным чувством протеста описанное в «Люцерне» на материале «итогов» западного прогресса, совершалось в России столь стремительно, что ставило под известное сомнение исходную идею Толстого о человеческом единении. Воздействие на текущую действительность, по мысли Толстого, и заключалось прежде всего в том, чтобы остановить процесс «угасания» души, вскрыть подспудную жизнедеятельную силу, живущую в любом человеке. Одному из центральных вопросов русской пореформенной романистики — вопросу о значении прав личности Толстой (как и Достоевский) противопоставляет вопрос о возможностях личности.

В 70-е гг. (как никогда впоследствии), порою в формах безысходных, в сознании Толстого возникала тема смерти — как тема сугубо личная. Первый мучительный приступ «тоски, страха, ужаса» был пережит писателем вскоре после окончания «Войны и мира», в сентябре 1869 г., по дороге в Пензенскую губернию и описан впоследствии в рассказе «Записки сумасшедшего» (1884—1886). В «Исповеди» Толстой подробно излагает свои искания «силы жизни», выводящей личность из тупика противоречий, отвечающей на вопрос «в чем смысл жизни?», преодолевающей «страх смерти», — своего пути к вере. Она понимается им как знание «неразумное» (23, 35), т. е. рационально необъяснимое, как психологическая потребность следования нравственному закону, в котором личное и общее совпадают.[17] «Ответ веры — по Толстому — конечному существованию человека придает смысл бесконечного, — смысл, не уничтожаемый страданиями, лишениями и смертью <...> вера есть знание смысла человеческой жизни, вследствие которого человек не уничтожает себя, а живет. Вера есть сила жизни» (23, 35). И здесь же Толстой говорит о своем понимании бога, которого он обретает вместе с верой. В этом понимании — все та же нравственно-реальная сущность, что и в понимании веры: «Знать бога и жить — одно и то же. Бог есть жизнь» (23, 46).

---

[17] О нравственной сущности понятий «вера» и «бог» у Толстого см.: *Купреянова Е. Н.* Эстетика Л. Н. Толстого. М.—Л., 1966, с. 260—272; см. также: *Асмус В. Ф.* Мировоззрение Л. Толстого. — Литературное наследство, т. 69, кн. 1. М., 1961, с. 35—102.

Замысел «Анны Карениной» рождается в этот сложнейший период толстовских исканий. Первая редакция романа создается в 1873 г.[18] В начале 1874 г. начинается (не закончившееся) печатание его отдельной книгой. Жена, ее муж и любовник еще далеки в первой редакции романа от героев окончательного текста: героиню приводит к самоубийству и охлаждение любовника и столкновение «дьявольского» наваждения страсти с христианским самопожертвованием и смирением, олицетворенными в обманутом муже, от лица которого и излагается религиозно-нравственная «истина», найденная в окончательной редакции Левиным. Существенные изменения первоначального замысла происходят в 1875—1877 гг. К этому же времени относятся и увлеченные занятия Толстого «религиозными и философскими работами», которые были «начаты» у него «не для печатания, но для себя» (62, 266).

«Исповедь» была написана в основном в 1879 г., закончена в 1882 и напечатана в 1884 г. Но важно, что попытка художественного воплощения одного из центральных аспектов ее философской проблематики присутствует уже в пятом томе (1-е издание) «Войны и мира», работа над которым падает на 1868 г. Тема «Исповеди» — и в февральской дневниковой записи 1874 г.: «Проживя под 50 лет, я убедился, что земная жизнь ничего не дает, и тот умный человек, который вглядится в земную жизнь серьезно, труды, страх, упреки, борьба — *зачем*? — ради сумасшествия, тот сейчас застрелится, и Гартман и Шопенгауэр прав. Но Шопенгауэр давал чувствовать, что есть что-то, отчего он не застрелился. Вот это *что-то* есть задача моей книги. Чем мы живем?» (48, 347). К середине 70-х гг. относится ряд набросков религиозно-философского содержания: «О будущей жизни вне времени и пространства» (1875), «О душе и жизни ее...» (1875), «О значении христианской религии» (1875—1876), «Определение религии — веры» (1875—1876), «Христианский катехизис» (1877), «Собеседники» (1877—1878). В каждом из этих набросков затрагивается в большей или меньшей степени главная проблема «Исповеди» (вопрос о смысле жизни людей «образованного сословия»). Взятые вместе, эти наброски являют собою нечто вроде черновых разработок важнейших тем, которые в «Исповеди» рассматриваются и развиваются уже с позиций «итогов». Итогов — «знания разумного», «знания сердечного» и знания, обретенного в сфере художественного постижения действительности.

Таким образом, активное психологическое движение Толстого к кардинальной перестройке миросозерцания, совершившейся на грани 80-х гг., совпадает по времени с периодом существенных изменений первоначального замысла «Анны Карениной». Этим в огромной степени предопределяется широта и глубина социально-

---

[18] См.: *Жданов В. А.* Творческая история «Анны Карениной». М., 1957.

философского анализа русской пореформенной действительности в романе, переведение «мысли семейной» из ее частного русла в сферу общего анализа человеческих взаимосвязей периода острейших социальных противоречий.

Автобиографизм образа Левина бесспорен, как бесспорно и то, что путь его к вере отражает трагизм личных толстовских исканий «силы жизни», уничтожающей «страх смерти». Давно отмечены почти дословные совпадения левинских мыслей о самоубийстве и аналогичных размышлений Толстого, воспроизведенных в «Исповеди». Но значение этого социально-философского трактата для понимания «Анны Карениной» значительно шире: в нем дан своеобразный развернутый автокомментарий ко всему роману в целом, его образной системе («сцеплению идей») и художественной структуре.

Седьмая глава «Исповеди» открывается обширным размышлением о возможных путях жизни[19] «людей образованного сословия». В этом же рассуждении соблазн[20] «сладости» рассматривается как главное зло, закрывающее человеку выход из «тьмы» к «свету».

«Я нашел, что для людей моего круга есть четыре выхода из того ужасного положения, в котором мы все находимся.

Первый выход есть *выход неведения*. Он состоит в том, чтобы не знать, не понимать того, что жизнь есть зло и бессмыслица. Люди этого разряда — большею частью женщины, или очень молодые, или очень тупые люди — еще не поняли того вопроса жизни, который представился Шопенгауэру, Соломону, Будде. Они не видят ни дракона, ожидающего их, ни мышей, подтачивающих кусты, за которые они держатся, и лижут капли меду. Но

---

[19] В изложении Толстого — тесное переплетение реальности и символики, восходящее к древней восточной притче о путнике (с ним сравнивает себя Толстой), решившем спастись от дикого зверя в безводном колодце и обнаружившем там дракона. Путник висит между зверем и драконом, ухватившись за ветки растущего в расщелине колодца куста, ствол которого грызут белая и черная мышь. Путник знает, что он обречен на гибель, но пока он висит, он видит капли меда на листьях куста и лижет их. «Так и я, — пишет Толстой, — держусь за ветки жизни, зная, что неминуемо ждет дракон смерти, готовый растерзать меня, и не могу понять, зачем я попал на это мучение. Я пытаюсь сосать тот мед, который прежде утешал меня: но этот мед уже не радует меня, а белая и черная мышь — день и ночь — подтачивают ветку, за которую я держусь» (23, 14). О возможных источниках знакомства Толстого с этой притчей см.: *Гусев Н. Н.* Исповедь. История писания и печатания (23, 533).

[20] В трактате «Христианское учение» (1894—1896), где тема «соблазнов» становится предметом специального внимания писателя, Толстой писал: «Соблазн ‹...› означает западню, ловушку. И действительно, соблазн есть ловушка, в которую заманивается человек подобием добра и, попав в нее, погибает в ней. Поэтому-то и сказано в Евангелии, что соблазны должны войти в мир, но горе миру от соблазнов и горе тому, через кого они входят» (39, 143).

они лижут эти капли меда только до времени: что-нибудь обратит их внимание на дракона и мышей, и — конец их лизанью <...>

Второй выход — это *выход эпикурейства.* Он состоит в том, чтобы, зная безнадежность жизни, пользоваться покамест теми благами, какие есть, не смотреть ни на дракона, ни на мышей, а лизать мед самым лучшим образом, особенно если его на кусте попалось много. Соломон выражает этот выход так: «И похвалил я веселье, потому что нет лучшего для человека под солнцем, как есть, пить и веселиться: это сопровождает его в трудах во дни жизни его, которые дал ему бог под солнцем. Итак, иди ешь с веселием хлеб твой и пей в радости сердца вино твое ... Наслаждайся жизнью с женщиною, которую любишь, во все дни суетной жизни твоей, во все суетные дни твои, потому что это — доля твоя в жизни и в трудах твоих, какими ты трудишься под солнцем... Все, что может рука твоя по силам делать, делай, потому что в могиле, куда ты пойдешь, нет ни работы, ни размышления, ни знания, ни мудрости...»

«Третий выход есть *выход силы и энергии.* Он состоит в том, чтобы, *поняв, что жизнь есть зло и бессмыслица, уничтожить ее.* Так поступают редкие сильные и последовательные люди. Поняв всю глупость шутки, какая над ним сыграна, и поняв, что блага умерших паче благ живых и что лучше всего не быть, так и поступают и кончают сразу эту глупую шутку, благо есть средства: петля на шею, вода, нож, чтоб им проткнуть сердце, *поезды на железных дорогах.* И людей из нашего круга, поступающих так, становится все больше и больше. И поступают люди так большею частью в самый лучший период жизни, когда силы души находятся в самом расцвете, а унижающих человеческий разум привычек еще усвоено мало. Я видел, что это самый достойный выход, и хотел поступить так.

Четвертый выход есть *выход слабости.* Он состоит в том, чтобы понимая зло и бессмысленность жизни, продолжать тянуть ее, зная вперед, что ничего из нее выйти не может. Люди этого разбора знают, что смерть лучше жизни, но, не имея сил поступить разумно — поскорее кончить обман и убить себя, чего-то как будто ждут. Это есть выход слабости, ибо если я знаю лучшее, и оно в моей власти, почему не отдаться лучшему? .. Я находился в этом разряде» (23, 27—29).

Следующие девять глав «Исповеди» — поиски личностью «силы жизни», преодолевающей «страх смерти» и обретение благодаря народу того самосозидающего начала, с которым приходит духовная умиротворенность. Путь «слабости» превращается в путь «прозрения».

Каждый из этих путей (а не только путь «прозрения»), содержащий в себе изначала зародыши саморазрушения, еще до своего философско-символического истолкования в трактате получил образное воплощение в художественной ткани «Анны Карениной». Путь «неведения» (Каренин и Вронский), путь «эпи-

курейства» (Стива Облонский), «путь силы и энергии» (Анна) и путь от «слабости к прозрению» (Левин), символизирующие собою возможные судьбы русского «образованного сословия» и теснейшим образом внутренне друг с другом соотнесенные, определяют социально-философскую направленность романа, объясняют эпиграф к «Анне Карениной» — «Мне отмщение, и аз воздам» — как напоминание о грядущем нравственном наказании, одинаково адресованное всем людям той части русского общества, которая противостояла народу, творящему жизнь, и не могла открыть в своей душе закон добра и правды.[21] Эти пути дают ключ к пониманию известного ответа Толстого С. А. Рачинскому, недовольному «архитектурой» романа (несвязанностью, с его точки зрения, двух тем — Анны и Левина, — развивающихся рядом): «Суждение ваше об А. Карениной мне кажется неверно. Я горжусь, напротив, архитектурой — своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи <...> Верно, вы ее не там ищете, или мы иначе понимаем связь; но то, что я разумею под связью, — то самое, что для меня делало это дело значительным, — эта связь там есть — посмотрите — вы найдете» (62, 377). И эти пути свидетельствуют, что проблема противоречивой взаимосвязи «общего» и «личного» определила основной нравственно-философский стержень романа.[22]

Первая часть «Исповеди» (поиски смысла жизни путем мысли) строится на «сцеплении» безусловно реального ощущения «зла и бессмыслицы» жизни людей «образованного сословия» (т. е. господствующего класса) и условно-символического уподобления ее физиологической потребности в «сладости». Но само «сцепление» реального ощущения и физиологической потребности не статично. В этой же первой части «Исповеди» с условно-символической трактовки жизненного пути покровы отвлеченности снимаются.

Предсмертный монолог Анны и является по сути дела художественно воплощенным синтезом всей этой философской проблематики. Анализ и самоанализ героини определяются двумя темами. «Все неправда, все ложь, все обман, все зло» (19, 347) — подтверждения этой мысли Анна находит в своем прошедшем и настоящем, в людях, которых она давно знала, в лицах, мелькавших перед окном кареты, в случайных попутчиках по вагону. И вместе с тем «в том пронзительном свете, который открывал ей теперь смысл жизни и людских отношений» (19, 343), для

---

[21] Эпиграф к «Анне Карениной» имеет различные толкования. См. об этом: *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой. Семидесятые годы, с. 160—173; *Бурсов Б. И.* Лев Толстой и русский роман. М.—Л., 1963, с. 103—109; *Бабаев Э. Г.* Роман Л. Толстого «Анна Каренина». Тула, 1968, с. 56—61.

[22] См.: *Купреянова Е. Н.* Эстетика Л. Н. Толстого, с. 98—118, 244—252.

нее становилась несомненной значимость соблазна «сладости» как физиологической потребности того круга людей, жизнь которого осмыслялась ею как жизнь всеобщая. Случайное впечатление (мальчики, остановившие мороженщика) рождает устойчивую ассоциацию, которой определяется теперь весь ход ее мысли: «*Всем нам хочется сладкого, вкусного.* Нет конфет, то грязного мороженого. И Кити также: не Вронский, то Левин ‹...› Яшвин говорит: он хочет меня оставить без рубашки, а я его. Вот это правда!». Эти мысли «завлекли ее так, что она перестала даже думать о своем положении». Поток мыслей перебивается вынужденным возвращением в дом, где «все вызывало в ней отвращение и злобу», и вновь входит в то же русло: «Нет, вы напрасно едете, — мысленно обратилась она к компании в коляске четверней, которая, очевидно, ехала веселиться за город. — И собака, которую вы везете с собой, не поможет вам. От себя не уйдете ‹...› Мы с графом Вронским также не нашли этого удовольствия, хотя и много ожидали от него ‹...› Он любит меня — но как? The zest is gone[23] ‹...› *Да, того вкуса уж нет для него во мне*» (19, 340—343; курсив мой, — *Г. Г.*).

Соблазн «сладости» осознается Анной как символ всеобщего смысла жизни, ведущий к человеческому разъединению: «...борьба за существование и ненависть — одно, что связывает людей ‹...› Разве все мы не брошены на свет затем только, чтобы ненавидеть друг друга и потому мучать себя и других? ‹...› Так и я, и Петр, и кучер Федор, и этот купец, и все те люди, которые живут там по Волге, куда приглашают эти объявления, и везде и всегда...» (19, 342, 344).

Поток мыслей вновь перебивается. Мелькают лица, полуслышатся обрывки диалогов, бессвязных реплик, домысливаются не произнесенные прохожими слова. В вагоне ход мысли вновь восстанавливается: «Да, на чем я остановилась? На том, что я не могу придумать положения, в котором жизнь не была бы мученьем, что все мы созданы затем, чтобы мучаться, и что мы все знаем это и все придумываем средства, как бы обмануть себя. А когда видишь правду, что же делать?» (19, 346).

Логика «разумного знания» обращала соблазн «сладости» в еще одно подтверждение «зла и бессмыслицы жизни» и замыкала круг противоречий. В сознание Анны вторгается фраза, случайно сказанная соседкой по вагону: «На то дан человеку разум, чтобы избавиться от того, что его беспокоит». Эти слова как будто ответили на мысль Анны. «Избавиться от того, что беспокоит ‹...› Да, очень беспокоит меня, и на то дан разум, чтобы избавиться...» (19, 346, 347). Эта мысль, собственно, давно уже бродила в ее сознании. Слова сидящей напротив дамы как бы цитируют уже высказанное самою Анной: «Зачем же мне дан разум, если я не употреблю его на то, чтобы не производить на

---

[23] Вкус притупился (*англ.*).

свет несчастных?» (19, 215).[24] Из неразрешимого тупика противоречий пути мысли (замкнутой в самой себе) «самый достойный выход» — «выход силы и энергии» (23, 28): самоубийство. Жизненный путь Анны, олицетворяющий этот «выход», от начала и до конца предопределен авторским замыслом, социально-философская сущность которого раскрыта в «Исповеди».

Толстой всегда был противником «женского вопроса» (полемическим ответом на него явилось в свое время «Семейное счастье», 1859). Тем не менее в 70-е гг. в процессе художественного воссоздания судьбы людей «образованного сословия» (не обретших веры) путь «силы и энергии», «самый достойный выход», связывается Толстым с женским образом. Вопрос в романе ставится не столько о правах, сколько о нравственных возможностях личности. Общему процессу умирания «внутреннего человека» в наибольшей степени сопротивлялась натура женская в силу ее бóльшей чуткости и восприимчивости.

Всеобщее «разрушение» захватило и сферу эмоций. Чувство, возрождающая сила которого была возведена в «Войне и мире» на самый высокий пьедестал, в 70-е гг. стало, по мнению Толстого, явлением почти уникальным, но отнюдь не перестало быть «лучшим явлением» «души человека» (48, 31, 122).

Нравственный и эмоциональный мир Анны прежде всего незауряден. Незаурядность — в беспощадности самоанализа, в неприятии компромисса в любовной связи, в той силе воздействия, которое оказывает ее личность на привычные, стандартные и казавшиеся неуязвимыми житейские нормы мировосприятия и Каренина и Вронского. Чувство Анны разрушает все удобства «неведения» обоих героев, заставляет увидеть и дракона, ожидающего их на дне колодца, и мышей, подтачивающих куст, за который они держатся.

Соблазн «сладости» не вечен, комфорт «неведения» непрочен. А нежелание прозрения сильно. Но стена самозащиты и самооправдания, воздвигаемая Карениным (и по-своему Вронским), психологический фундамент которой — в желании сохранить призрачный мир установившихся норм, не выдерживает силы жизни, обнажающей «зло и бессмыслицу» миража соблазнов.

---

[24] Эти слова, как и весь разговор Анны с Долли о нежелании иметь детей, толкуется обычно как свидетельство авторской дискредитации героини, вступившей на путь «прелюбодеяния». Между тем в «Исповеди» эта стадия в эволюции саморазрушительного начала личности из круга «образованного сословия» объясняется как ложная, но закономерная стадия на пути поиска «смысла жизни»: «...дети; они тоже люди. Они находятся в тех же самых условиях, в каких и я: они или должны жить во лжи, или видеть ужасную истину. Зачем же им жить? Зачем мне любить их, беречь, растить и блюсти их? Для того же отчаяния, которое во мне, или для тупоумия! Любя их, я не могу скрывать от них истины, — всякий шаг в познании ведет их к этой истине. А истина — смерть» (23, 14).

Если в «Войне и мире» сопоставляются «внутренний» и «внешний» человек, то в «Анне Карениной» — «внутренние» и «внешние» отношения людей. «Внутренние отношения» — потребность Анны и Левина. «Внешние» — разнообразные связи между действующими лицами романа, от родственных до дружеских. Сущность «внутренних отношений» и Каренин и Вронский открывают у постели умирающей Анны. Каждый из них постигает «всю ее душу», и каждый поднимается до возможного для него предела духовной высоты. И всепрощение Каренина и самоосуждение Вронского — неожиданное отклонение от их обычной колеи жизни, с которого для обоих начинается стремительное разрушение удобств «неведения».

От первых подозрений до этого момента у Каренина — сначала растерянность, затем возмущение, желание «обеспечить свою репутацию» (18, 296), отринуть от себя «знание», утвердиться в собственной невиновности и жажда «возмездия» (18, 297) за грязь, которою она «забрызгала его в своем падении» (18, 312). Мысль о том, чтобы «требовать развода и отнять сына» (вместе с тайным желанием смерти Анны), приходит позднее. Вначале Каренин отвергает дуэль, развод, разлуку и надеется на спасительную силу времени, на то, что страсть пройдет, «как и все проходит» (18, 372): «...пройдет время, все устрояющее время, и отношения восстановятся прежние <...> то есть восстановятся в такой степени, что я не буду чувствовать расстройства в течении своей жизни» (18, 298—299). Эта мысль Каренина явно соотносится с проходящим через весь роман понятием «все *образуется*», которым Стива Облонский (понимающий во многом зло и бессмыслицу жизни) «разрешает» все осложненные жизненные ситуации. Понятие *образуется* (в тексте романа почти всегда выделяемое курсивом) символизирует собою своеобразную философскую основу пути «эпикурейства» (олицетворяемого Облонским), которая опровергается всем содержанием романа.

Определяя восприятие Вронского Анною (накануне самоубийства), Толстой писал: «Для нее весь он, со всеми его привычками, мыслями, желаниями, со всем его душевным и физическим складом, был одно — любовь к женщинам» (19, 318). Эта сущность Вронского при всем безусловном благородстве и честности его натуры предопределяла неполноту его ощущения всего нравственного мира Анны, в котором чувство к нему, любовь к сыну и сознание вины перед мужем всегда являлись страшным «узлом жизни», предрешившим трагический исход. Характер «внешних отношений» Вронского к Анне, предусмотренных его личным «кодексом чести» и обусловленных чувством, безукоризнен. Но уже задолго до рождения дочери Вронский начинает ощущать существование каких-то иных, новых и незнакомых ему до сих пор отношений, отношений «внутренних», «пугавших» его «своей неопределенностью» (18, 322). Приходят сомнения и неуверен-

ность, рождается тревога. Вопрос о будущем, столь легко разрешавшийся на словах и в присутствии Анны, оказывается совсем не ясным и не простым, да и просто непонятным в уединенных размышлениях.

Сама Анна в предсмертном монологе делит свои отношения с Вронским на два периода — «до связи» и «после». «Мы <...> шли навстречу до связи, а потом неудержимо расходимся в разные стороны. И изменить этого нельзя <...> Мы жизнью расходимся, и я делаю его несчастье, он мое, и переделать ни его, ни меня нельзя...» (19, 343—344). Но практически понимание этого наступает задолго до отъезда с Вронским за границу. Второй период их любви для Анны сразу (задолго до рождения дочери) — и счастье и несчастье. Несчастье не только во «лжи и обмане» (18, 318), не только в чувстве вины, но и в ощущении тех внутренних колебаний Вронского, которые становятся все более очевидными для нее при каждой новой встрече с ним: «Она, как и при всяком свидании, сводила в одно свое воображаемое представление о нем (несравненно лучшее, невозможное в действительности) с ним, каким он был» (18, 376). Сознание безвыходности и желание смерти возникают у Анны почти сразу после признания Каренину. «Зло и бессмыслица» жизни становятся для нее очевидны уже в начале связи с Вронским. Их пребывание в Италии, Петербурге, Воздвиженском и Москве — психологически закономерное движение к осознанию этого «зла и бессмыслицы» Вронским.

В «Анне Карениной» — единственная встреча Анны с Левиным. И вместе с тем это единственный в романе диалог — диалог, в котором каждое слово собеседника услышано и понято, диалог, в котором тема развивается, а завершающая мысль рождается из синтеза принятого и отвергнутого. В «Анне Карениной» есть разговоры и есть потребность в диалоге, состояться который не может. Невозможность диалога (этим книга начинается и завершается: Стива—Долли, Левин—Кити) проходит через весь роман, как своеобразный символ времени, символ эпохи,[25] несомненно связанный и с толстовской концепцией человеческих отношений — «внутренних» и «внешних». На протяжении всего романа настойчиво подчеркивается невозможность диалога между Анной и Вронским. Все многочисленные встречи Левина всегда завершаются ощущением их бессмысленности: и разговор с Облонским («И вдруг они оба почувствовали <...> что каждый думает только о своем, и одному до другого нет дела» — 18, 46), и беседы со Свияжским («Каждый раз, как Левин пытался проникнуть дальше открытых для всех дверей приемных комнат ума Свияжского, он замечал, что Свияжский

---

[25] Столь же символичны попытки героев «прорваться» к диалогу и обреченность этих попыток — в романе Достоевского «Подросток», работа над которым относится к 1874—1875 гг.

слегка смущался, чуть заметный испуг выражался в его взгляде...» — 18, 346), и «полемика» с Кознышевым («Константин молчал. Он чувствовал, что он разбит со всех сторон, но он чувствовал вместе с тем, что то, что он хотел сказать, было не понято...» — 18, 261—262), и разговор с безнадежно больным Николаем, и встреча с Катавасовым и Кознышевым («Нет, мне нельзя спорить с ними <...> на них непроницаемая броня, а я голый» — 19, 392).

Словно по контрасту со всеобщей разобщенностью и внутренним обособлением уже в начале «Анны Карениной» упоминается платоновский «Пир», один из любимых Толстым классических диалогов. Проблематика «Пира» (о двух видах любви — духовной и чувственной — и почти безнадежной «спутанности» идеального и материального в земном существовании человека) непосредственно ставит перед читателем главный вопрос романа — вопрос о смысле жизни.

Тема платоновского «Пира» возникает в рассуждениях Левина о двух видах любви, служащей «пробным камнем для людей» (18, 46), и следует после его решительного заявления об «отвращении к падшим женщинам» (18, 45). Развитие этой темы в общей структуре романа (в соответствии с ходом рассуждений Толстого в первой части «Исповеди») имеет парадоксальное для самого Левина завершение. Его единственная встреча с Анной оканчивается словами: «И, прежде так строго осуждавший ее, он теперь, по какому-то странному ходу мыслей, оправдывал ее и вместе жалел и боялся, что Вронский не вполне понимает ее» (19, 278).

К моменту диалога с Анной «зло и бессмыслица» жизни стали для Левина уже давно очевидными. Ощущение «путаницы жизни» (18, 98) и недовольство собой были то более, то менее острыми, но никогда не исчезали. Все растущая отчужденность (это понятие употребляется самим Левиным — 19, 382) между людьми его «круга», с одной стороны, и между миром «господским» и крестьянским — с другой, воспринимается им как неизбежное следствие общественных и социальных потрясений текущей действительности. Вопрос о преодолении этой «отчужденности» становится для Левина важнейшим и переключается из сферы его личных исканий смысла жизни в сферу размышлений об исторических судьбах России. Историческая точность и значимость левинского осмысления русской пореформенной действительности как периода, когда все «переворотилось и только укладывается», и левинского вывода о том, что вопрос, «как уложатся эти условия, есть только один важный вопрос в России» (18, 346), — были отмечены В. И. Лениным.[26]

Суть нравственно-философских исканий героя «Анны Карениной» объективно определялась основным социальным противо-

---

[26] См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 20, с. 100—101.

речием русской общественной жизни пореформенных лет. В центре размышлений Левина — «беспорядок» пореформенной экономики России в целом. Через весь роман, от первого разговора с Облонским до последнего — с Катавасовым и Кознышевым, проходит неприятие Левиным всех утверждавшихся в этот период путей достижения «общего блага», олицетворявших не что иное, как разные соблазны «сладости», покоившиеся на подобии добра — мнимом служении народу. Земская деятельность рассматривается Левиным как «средство для уездной coterie[27] наживать деньжонки» (18, 21). Нравственное чувство Левина дискредитирует в его долгих и бесплодных разговорах с Кознышевым оторванную от жизни либеральную науку, также апеллирующую к извращенно понимаемому служению «общему благу»: «...ему приходило в голову, что эта способность деятельности для общего блага, которой он чувствовал себя совершенно лишенным, может быть и не есть качество, а, напротив, недостаток чего-то <...> Недостаток силы жизни, того, что называют сердцем, того стремления, которое заставляет человека из всех бесчисленных представляющихся путей жизни выбрать один и желать этого одного. Чем больше он узнавал брата, тем более замечал, что и Сергей Иванович и многие другие деятели для общего блага не сердцем были приведены к этой любви к общему благу, но умом рассудили, что заниматься этим хорошо, и только потому занимались этим. В этом предположении утвердило Левина еще и то замечание, что брат его нисколько не больше принимал к сердцу вопросы об общем благе и бессмертии души, чем о шахматной партии или об остроумном устройстве новой машины» (18, 253). К этой теме Левин возвращается и после обретения веры: «...он вместе с народом не знал, не мог знать того, в чем состоит общее благо, но твердо знал, что достижение этого общего блага возможно только при строгом исполнении того закона добра, который открыт каждому человеку» (19, 392).

Ложным путям служения «общему благу» Левин противопоставляет конкретную социально-утопическую программу соединения «труда и капитала» — «общий труд» (18, 251). Крестьянство для Левина — «главный участник в общем труде» и «самый лучший класс в России» (18, 251, 346). Однако увлеченная практическая деятельность в деревне, воспринимаемой Левиным как «поприще для труда несомненно полезного» (18, 251), все попытки его рационализировать хозяйство сталкиваются с «какою-то стихийною силой» (18, 339), обрекающей на неудачу начинания и разрушающей иллюзию духовной умиротворенности. В ежедневной трудовой жизни крестьянства Левин видит полноту и «радость», к которым тщетно стремится сам. Приходящее ощущение счастья временно — полнота жизни и чувство единства с народом во время косьбы Калинова луга сменяются совсем

[27] шайка (*франц.*).

иными переживаниями в сценах уборки сена в имении сестры: «Когда народ с песнями скрылся из вида и слуха, тяжелое чувство тоски за свое одиночество, за свою телесную праздность, за свою враждебность к этому миру охватило Левина» (18, 290).

Ощущение не только чуждости, но фатальной противоположности его личных устремлений интересу крестьян, признаваемому Левиным «самым справедливым» (18, 341), органично приводит его к неприятию всей своей деятельности: «То хозяйство, которое он вел, стало ему не только не интересно, но отвратительно, и он не мог больше им заниматься» (18, 340). И одновременно личная катастрофа осмысляется героем не как «исключительно его положение, а общее условие, в котором находится дело в России» (18, 354).

Левинское восприятие пореформенной экономики сопоставляется в романе с консервативной, либеральной и демократической оценкой пореформенных отношений. Герою одинаково чужды и точка зрения помещика-крепостника, мечтающего о власти, отнятой реформой 1861 г., для которого «мужик есть свинья и любит свинство» (18, 350), и рассуждения либерала Свияжского о необходимости «образовать народ на европейский манер» (18, 355), и трезвая и аргументированная позиция «нигилиста» Николая, — хотя справедливость слов брата «...ты не просто эксплуатируешь мужиков, а с идеею» (18, 370) Левин вынужден признать.

Крах «помещичьих» начинаний приводит героя к мысли об «отречении от своей старой жизни, от своих бесполезных знаний, от своего ни к чему не нужного образования» (18, 291) и ставит перед ним вопрос о том, как сделать переход к жизни новой, народной, «простоту, чистоту и законность» которой он ясно чувствовал. Не спасает Левина и семья, на которую он возлагает столь большие надежды. Замкнутый мир семейной жизни и хозяйственной деятельности бессильны дать ощущение полноты жизни и ответить на вопрос о ее смысле. «Зло и бессмыслица» обособленного человеческого существования, неизбежно уничтожаемого смертью, с неудержимой силой влекут Левина к самоубийству.

Нравственно-психологическое движение Анны и Левина к прозрению несостоятельности всех «соблазнов» жизни одинаково приводит их к мысли прекратить ее. Но если Анна следует выводам разума, логике личной мысли, то Левин подвергает сомнению свое «разумное знание»: ощущение несомненного знания смысла жизни в окружающем крестьянском мире не позволяет ему возвести свою личную убежденность на уровень всеобщности. Философия жизни трудящегося крестьянства, открытая Левину жизнью Фоканыча, — жить, чтобы любить ближнего, а не «душить» его, жить не для «нужды» а для «души» (19, 376) — воспринимается героем как самосозидательный источник силы жизни, снимающий противоречие между конечным сущест-

ванием человека и бесконечностью общего процесса жизни и одновременно устраняющий соблазн «праздного умствования»:[28] «Разум открыл борьбу за существование <...> ответ на мой вопрос не могла мне дать мысль — она несоизмерима с вопросом. Ответ мне дала сама жизнь, в моем знании того, что хорошо и что дурно <...> то, что я знаю, я знаю не разумом, а это дано мне, открыто мне, и я знаю это сердцем, верою» (19, 379—381). Сердечное знание, знание «неразумное», т. е. рационально необъяснимое, заключающее в себе психологическую потребность в исполнении нравственного закона, и дает Левину силу жизни, преодолевающую страх смерти. Путь Левина к вере предваряет философскую проблематику второй части «Исповеди», вскрывающей ошибочность выводов «разумного знания» всего круга людей «образованного сословия» («паразитов жизни» — 23, 47) и противопоставляющей соблазну «праздного умствования» (23, 43) истину, проверенную жизнью, жившую и живущую в «огромных массах <...> простых, не ученых и не богатых людей <...> которые делают жизнь» (23, 32).

В «Анне Карениной» вскрывается нравственная и общественная несостоятельность «укладывающихся» форм общежития, обнажаются те разрушительные и саморазрушительные тенденции, которые со всей очевидностью проявились в пореформенной действительности 70-х гг. Эгоизму буржуазных устремлений Толстой противопоставляет в качестве абсолютных этические ценности крестьянского сознания (взятые в их патриархальной неподвижности) как единственное самосозидательное начало.

«Анна Каренина» — эстетическая реализация важнейших социально-философских исканий Толстого, предварившая их логическое оформление в философском трактате. Вместе с тем самоопределение Толстого на позициях патриархального крестьянского демократизма, его отречение от своего класса, разрыв с ним — это важнейший факт биографии самого писателя. Левин лишь открыл веру. Но вопрос о практическом переходе к «новой», «трудовой народной жизни», вставший перед ним задолго до знакомства с философией жизни мужика Фоканыча, остался для него в сфере умозрительной.

6

В субъективном аспекте перелом в мировоззрении Толстого — не что иное, как окончательное утверждение писателя в истине «народной веры»: ориентацией на народное сознание был ознаменован весь предшествующий период его деятельности начиная с повести «Детство».

---

[28] См. также: *Купреянова Е. Н.* Эстетика Л. Н. Толстого, с. 251—252. — Здесь же левинское осуждение возможностей разума соотнесено с толстовской дискредитацией пути мысли в «Исповеди».

Переход Толстого на новые позиции сопровождался самым пристальным изучением официального православного христианства, исповедуемого и народом, и людьми «образованного сословия». К богословским трактатам Толстого привело осознанное им противоречие между христианскою верой «правящего» класса и его «антихристианскою» жизнью. Итогом этого изучения явилось отрицание существующего общественного строя как несовместимого с «истинным христианством» и признание необходимым «очищения» нравственной природы народа, развращенной бытующим злом: «...хотя я и видел то, что во всем народе меньше было той примеси оттолкнувшей меня лжи, чем в представителях церкви, я все-таки видел, что и в верованиях народа ложь примешана была к истине» (23, 56).

Критическая «штудия» богословских сочинений и внимательнейший анализ текста Евангелия вылились в работы «Исследование догматического богословия» (1879—1884), «Соединение и перевод четырех Евангелий» (1880—1881), «Краткое изложение Евангелия» (1881—1883). Утверждение непогрешимости церковного авторитета, церковные догматы, учение о божественности Христа и его воскресении и противопоставление земной жизни — загробной подвергаются сокрушительной критике Толстого. В основе ее разрыв (точнее — пропасть) между «практической этикой» — учением Христа и утилитарной философией оправдания и узаконения церковью насилия и зла как нормы общественной жизни. Толстовское понимание сущности религии и христианства как нравственного учения о том, что придает смысл земному существованию человека (слияние личной жизни с общей), излагается в трактатах «В чем моя вера?» (1882—1884), «Царство божие внутри вас» (1890—1893) и «Христианское учение» (1894—1896). Толкование Христа как «сына человеческого» (т. е. отрицание его божественного происхождения), а его заповедей в Нагорной проповеди (Евангелие от Матфея, гл. V) — учения о непротивлении злу насилием — как этического закона не только личной, но и общественной жизни сопровождается в этих работах анализом той «сети» псевдохристианства, которое и составляло, по Толстому, «религию» государства и официальной церкви.[29] «Оттолкнули меня от церкви и странности догматов <...> и признание и одобрение церковью гонений, казней и войн, и

---

[29] К началу 1881 г. относится следующая дневниковая запись С. А. Толстой: «...Л. Н. скоро увидал, что источник добра, терпения, любви, — в народе не исходил из учения церкви; и он сам выразился, что когда он увидал *лучи*, он по лучам добрался до настоящего *света*, и увидал ясно, что свет в христианстве, — в Евангелии. Всякое другое влияние он упорно отвергает, и с его слов делаю это замечание. „Христианство живет в преданиях, в духе народа, бессознательно, но твердо". Вот его слова. Тогда же, мало-помалу, Л. Н. увидел с ужасом, какой разлад между церковью и христианством. Он увидал, что церковь как бы рука об руку с правительством составила заговор тайный против христианства» (*Толстая С. А.* Дневники. 1860—1891. М., 1928, с. 43).

взаимное отрицание друг друга разными исповеданиями, но подорвало мое доверие к ней именно это равнодушие к тому, что мне казалось сущностью учения Христа» (23, 307). Многовековая тактика «умолчаний» и «обходов» заповедей Нагорной проповеди вскрывается Толстым в трактате «Царство божие внутри вас», получившем подзаголовок «Христианство не как мистическое учение, а как новое жизнепонимание».

Нравственное учение, оформившееся в начале 80-х гг., явилось своеобразной социальной декларацией Толстого, основанной на этических идеях христианства, рассматриваемых писателем в качестве земной и реально исполнимой нравственной истины (христианские заповеди при этом толковались писателем не как правила и законы, а как указания идеала). В основе учения лежало отрицание всего существующего общественного устройства как антихристианского по своей сущности. Отсюда — суд над жизнью, острейшая социальная критика всех видов и форм государственного насилия, и прежде всего насилия, облаченного в «тогу» буржуазную. Всеобщее обновление и установление «правды в отношениях между людьми» Толстой связывал с «революцией сознания», начинавшейся с сознательного и последовательного неповиновения «царствующему злу»: «Пусть только народ перестанет повиноваться правительству, и не будет ни податей, ни отнятий земли, ни всяких стеснений от властей, ни солдатства, ни войн» (36, 274).

В учении Толстого первостепенно настойчивое утверждение, что непротивление злу насилием отнюдь не тождественно философии пассивности и сознательной обреченности на страдание: «Пусть не исправится все зло, но будет сознание его и борьба с ним не полицейскими мерами, а внутренними — братским общением людей, видящих зло, с людьми, не видящими его, потому что они находятся в нем» (25, 180).

Учение о непротивлении насилием, рассматриваемое Толстым как действенное средство борьбы с общественным злом, «соблазнами» государственной этики, оправданием насилия наукой, философией и искусством, определит проблематику всего последующего толстовского творчества (как никогда прежде разнообразного по своим жанрам) — публицистики (религиозно-философской, социальной, литературно-эстетической), народных рассказов (и тесно связанной с ними деятельности писателя в издательстве «Посредник»), драматургии, повестей и, наконец, романа «Воскресение».

Анализ «метафизики лицемерия» (28, 209), уничтожающей в сознании людей различие между добром и злом, начатый Толстым в религиозно-философских трактатах, обретает острейшее социальное звучание в его гражданской публицистике — работах «О переписи в Москве» (1882), «Так что же нам делать?» (1882—1886), «О голоде» (1891), «Страшный вопрос» (1891), «О средствах помощи населению» (1891), «Стыдно» (1895), «Патриотизм

и правительство» (1900), «Рабство нашего времени» (1899—1900) и т. д. Существующий общественный строй рассматривается Толстым как «конус[30] насилия» (90, 443): «Чем выше то положение, на котором стоит человек, чем оно выгоднее и поэтому шатче и чем страшнее и опаснее падение с него, тем более верит человек, занимающий это положение, в неизменность существующего порядка, и поэтому с тем большим спокойствием совести может такой человек совершать как будто не для себя, а для поддержания этого порядка, дела дурные и жестокие» (28, 235). Экономическое рабство народа, нищету производящих блага и роскошь «паразитов жизни», насилие как сущность всех установлений и предписаний государства (войны, тюрьмы, остроги, казни, суды) Толстой рассматривает как следствие «опьянения» властью либо подобострастием. В страстной потребности писателя «пробить окно», «просвет» в область нравственного мира — вера в реальность всеобщей «революции сознания», должной, по Толстому, осуществить исторически назревшую необходимость разрушения самодержавного строя и предотвратить неприемлемую для писателя политическую революцию (внутренне объяснимую и закономерную): «Рабочая революция с ужасами разрушений и убийств не только грозит нам, но мы на ней живем уже лет 30 и только пока, кое-как разными хитростями на время отсрочиваем ее взрыв» (25, 394).

Утопичность положительной программы Толстого (при «самом трезвом реализме» его социальной критики) была вскрыта в известных статьях В. И. Ленина. И там же была показана противоречивость толстовского учения как отражение политической незрелости стихийного крестьянского протеста в период подготовки первой русской революции. Убежденность Толстого в необходимости замены «насильственных начал» общественного устройства «разумными началами» всеобщего равенства, братства и справедливости сопровождалась отсутствием конкретного представления о том, каким должно быть «новое жизнеустройство». Путь общественного преобразования, предлагаемый Толстым и связывавшийся им только с христианской (по его мнению — общечеловеческой) истиной, заключал «непонимание причин кризиса и средств выхода из кризиса, надвигавшегося на Россию».[31] При всем этом в ленинских статьях отмечается тот всемирный общественный резонанс, который не мог не быть вызван искренностью, убедительностью и страстностью критики Толстого, стремившегося «дойти до корня»[32] в поисках настоящей причины бедствий народа.

---

[30] Понятие «конуса» в качестве обозначения «соединения людей для общей деятельности» употребляется Толстым еще в «Войне и мире» (12, 318). Там же применительно к «военному устройству» это понятие толкуется писателем как «конус» произвола.

[31] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 20, с. 21.

[32] Там же, с. 40.

По мысли Толстого, внутренний опыт и рассуждение должны отбросить «привычку» думать, что «нравственное учение есть самая пошлая и скучная вещь» (25, 225), и показать, что без учения о назначении и благе человека не может быть никаких «настоящих наук» (25, 336). «Выражением знания» этой главной науки, по Толстому, и является искусство. Напряженные размышления писателя о сущности и задачах искусства после выхода «Исповеди» оформились в программный трактат «Что такое искусство?» (1898), впитавший в себя основную проблематику цикла статей на эту тему 80—90-х гг. Культура классов господствующих, стремящихся уничтожить функцию искусства как «духовного органа человеческой жизни» (30, 177) и «обмануть нравственные требования человека», противопоставляется Толстым (как в статьях 80-х гг., так и в программном трактате) искусству «религиозному», т. е. всеобщему, общечеловеческому, задача которого во все времена одна и та же — дать «знание различия между добром и злом» (30, 4), соединить людей в едином чувстве, в общем движении к установлению правды и справедливости в человеческих отношениях. Толстой прослеживает постепенную утрату искусством (на протяжении последних полутора веков) своей истинной цели, рассматривает падение культуры в прямой связи с отделением искусства высших классов от искусства народного. Культура прошлого и настоящего (от натурализма до декаданса, символизма и реализма) подвергается критике Толстого в равной степени.

Критическое восприятие собственной художественной практики в трактате «Что такое искусство?» резко и прямолинейно. Это обстоятельство во многом психологически объясняет почти универсальный характер отрицания Толстым искусства конца века. Выступление писателя превращается в своеобразный обвинительный приговор нерезультативному (в максимальном смысле) воздействию культуры на нравственный мир человека: современный диагноз болезни человечества ничем не отличался от диагноза многовековой давности. Уход в мир «соблазнов» — от личных до государственных (39, 144—145) — был столь же притягателен. Разгул насилия и зла — столь же велик. Но вместе с тем через весь трактат проходит идея «подвижности личности по отношению к истине». Отсюда — при крайнем отрицании — переоценку ценностей искусства определяет вера в «воскресение» и человека и культуры.

В трактате «О жизни» (1886—1887) утверждается, что человеку, «чтобы иметь жизнь <...> нужно вновь родиться в этом существовании разумным сознанием» (26, 367). Разумное сознание мыслится Толстым в 80—90-е гг. как синтез знания сердечного и разумного и рассматривается в качестве главного средства постижения высшей формы нравственного. Одна из центральных глав трактата, построенная как полемический диалог сознания «разумного» и «заблудшего» (26, 371—374) и призванная пока-

зать возможность «воскресения» для любой личности, теоретически обосновывала главную тему позднего Толстого.

Свой личный путь нравственного прозрения писатель считал возможным для каждого и, выступая духовным наставником всех «сословий» общества — от высших классов до народа, — своей художественной практикой стремился не только утвердить долженствование собственной моральной доктрины, но прежде всего дать ей реальную жизнеспособность.

Важный источник «силы жизни» Толстой еще в «Исповеди» связывал с тем смыслом, который извлекается и усваивается народом из хранимых веками преданий (притч, легенд, пословиц), заключавших в себе испытанную временем нравственную истину. Фольклорные сюжеты, положенные Толстым в основу его народных рассказов, использовались им как идеальная форма перевода «абстрактных» евангельских заповедей в художественно зримые образы, долженствующие стать практическим руководством в повседневном существовании человека. Тематическое разнообразие народных рассказов объединяется рамками толстовского учения, выступающего в них в своем «обнаженном» виде. И только в этих рассказах, приближающихся к жанру народного предания, перевод этических положений из «умозрительной» сферы в «жизненную» сопровождается (в большинстве случаев) утверждением знания о том, «чем люди живы», в качестве знания абсолютного и неколебимого.

Народные рассказы — один из опытов создания Толстым литературы народной, т. е. общечеловеческой, одинаково адресованной читателям всех сословий. Однако повествованиями о жизни народа эту часть наследия писателя назвать нельзя. Социальные и нравственные конфликты русской деревни как порождение утверждающихся буржуазных форм общежития становятся темой драмы «Власть тьмы» (1886), где разрушение патриархально-крестьянских устоев, порабощение крестьянской личности властью денег и воцарение зла в деревенском быту рассматриваются как трагическое свидетельство угасания «силы жизни» в народе, теряющем связь с землей. Но только — угасания, а не смерти. В нравственном перевороте сознания Никиты значим и подспудный моральный источник добра, изначала присущий народной душе, и суд, вершимый над героем и психологией оправдания насилия всегда живущим голосом народной совести (Митрич и Аким).[33]

Для героя сословия «господствующего» (от «Крейцеровой сонаты» до «Посмертных записок старца Федора Кузьмича») духовное «воскресение» сложнее: разумное сознание должно его «вы-

---

[33] О пути «прозрения» героя из народа см.: *Бялый Г. А.* Русский реализм конца XIX века. Л., 1973, с. 68—95; см. также: *Бахтин М. М.* О драматических произведениях Толстого. — В кн.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. художественных произведений, т. 11. М.—Л., 1929, с. III—X.

страдать», отвергнув общепринятый, воспринимаемый в качестве должного и тщательно охраняемый приоритет сословно-эгоистического над общечеловеческим. Путь к «свету» героев повестей «Смерть Ивана Ильича» (1886) и «Отец Сергий» (1898) — при всей внешней несхожести их конкретных судеб — внутренне един. Постижение высшей нравственной истины начинается для обоих с катастрофы, отделяющей их от привычного круга жизненных связей. Естественная изоляция (смертельное заболевание) Ивана Ильича и самоизоляция Степана Касатского (монастырь и скит) вытесняют все внешние атрибуты, дававшие пищу их душевной жизни. С утратой привычной жизнедеятельности у Ивана Ильича возникает потребность в новом, неизвестном доселе характере человеческой связи, связи внутренней, исключающей ложь, равнодушие, зло и обман. В отчуждении от сослуживцев и семьи и сближении с «буфетным мужиком» Герасимом — суд над личной и сословной слепотой «неведения». Выстраданное понимание «жизни для других» уничтожает страх смерти и совершает то «рождение духом», о котором писал Толстой в трактате «О жизни», создававшемся одновременно с повестью.

«Отчаянию обреченности» Ивана Ильича противостоит «отчаяние гордости» Степана Касатского, приведшее его к «богу, к вере, которая никогда не нарушалась в нем» (31, 11). О возвращении к «вере детской» как об одном из этапов собственного «воскресения» Толстой писал еще в «Исповеди». Он толковал ее как восприятие официального церковного учения без должного критического анализа, отвергал и противопоставлял «мистическому» богу «веры детской» — бога «веры народной», олицетворявшего высший нравственный закон. Многолетнее пребывание Степана Касатского в монастыре и затворе и столь же длительная борьба с соблазном «женским» сопровождается постоянно ощущаемым «духовным усыплением» (31, 31) и заменой «внутренней жизни» «жизнью внешней» (31, 28). Растущее тщеславие личной святостью постепенно устраняет потребность уяснения причин тех сомнений, которые угнетали его вначале. Но предваряющая финал катастрофа падения вдруг и сразу обнажает пропасть между «мистическим» учением церкви и истинно христианским жизнепониманием, жизнью «под предлогом бога» и «жизнью для бога». Последняя осмысляется героем как «растворение» в общей жизни людей: «И он пошел <...> от деревни до деревни, сходясь и расходясь с странниками и странницами <...> Часто, находя в доме Евангелие, читал его, и люди всегда, везде все умилялись и удивлялись, как новое и вместе с тем давно знакомое слушали его» (31, 44).

Тема воскресения, понимаемого как нравственное прозрение, рождается у Толстого из того нового взгляда на жизнь, в основе которого лежало отрицание существующего строя и одновременно учение о непротивлении злу насилием. Моральная доктрина Толстого выливается на практике в разрушительное обличение сло-

вом и активнейшую помощь делом (московская перепись, голод 90-х гг., судьба духоборов и т. д.), сопровождается непрестанными цензурными и правительственными репрессиями и приводит к отлучению писателя от церкви в начале 900-х гг. В художественном наследии Толстого свою наиболее полную реализацию обе стороны его нравственного учения находят в романе «Воскресение» (1899), работа над которым длилась десять лет.[34]

Последний роман Толстого явился единственным произведением «большого» жанра в кризисный период русской романистики 80—90-х гг., отразил сложнейшую проблематику русского общественно-исторического процесса в преддверии первой русской революции и вылился в обвинительный приговор беспримерной обличительной силы.

«Страшное сцепление конуса насилия» (90, 443) осмысляется в романе как следствие личного и общего «хронического преступления» (32, 10) нравственных заповедей, превратившее общество в «острожное» соединение людей и приведшее к «людоедству», которое начиналось в «министерствах, комитетах и департаментах» и кончалось «в тайге» (32, 414). Религия сословия «господствующего» рассматривалась как практическая философия, обосновывавшая «всякое поругание, насилие над человеческою личностью, всякое уничтожение ее <...> когда оно выгодно» (32, 412). С этих позиций Толстым дискредитируется «арсенал» судебных доказательств, улик, свидетельств, допросов, призванных оправдать наказание, необходимость которого не объяснялась, а признавалась аксиомой.

Восприятие охраняемых государством и официальной религией форм буржуазного мироустройства Толстой ставит в романе в прямую связь с уровнем нравственности каждой личности и заставляет Нехлюдова по ассоциации с мыслью американского писателя Генри Торо сделать вывод о том, что в современной ему России тюрьма — «единственное приличествующее место честному человеку» (32, 304). Мир «обвиненных», постоянно сопоставляемый Нехлюдовым с миром «обвиняющих», делает для героя очевидным, что «наказание» влекло за собою потерю истинной «крестьянской, христианской нравственности» и усвоение новой, утверждающей вседозволенность насилия. Изображаемое Толстым «заражение» народа пороком одинаково активно как в мире острогов и тюрем, так и в мирском ежедневном быту. И вместе с тем в последнем романе Толстого показано осознанное социальное неприятие народом всего государственного устройства. Встреченный Нехлюдовым в Сибири «свободный старик» символически именует «верноподданных» государства «антихристовым войском», стремящимся устранить возможность исполнения нравственной потребности творения добра.

---

[34] См. также: *Опульская Л. Д.* Эволюция реализма Л. Толстого. — В кн.: Развитие реализма в русской литературе, т. 3. М., 1974, с. 11—47.

Неучастие в преступлении узаконенного насилия и отрицание существующего строя связываются Толстым с определенным уровнем нравственности, выходящим за пределы антихристианской сущности господствующей морали, называемой в романе этикой «общего уровня». Политические ссыльные осмысляются Толстым как люди, стоявшие «нравственно выше» общего уровня и потому зачисленные в «разряд преступников». При этом, однако, «социалисты и стачечники, осужденные за сопротивление властям» и относимые Нехлюдовым к числу «самых лучших» людей общества, в нравственной оценке героя не однозначны: прибавляемое к жажде освобождения народа стремление к возмездию снижает, по мнению Нехлюдова, действенность добра, творимого Новодворовым и Маркелом Кондратьевым.

Политическая острота проблематики и четкость ее социальной направленности сочетаются в романе с утверждением идеи непротивления злу как главного средства общественного обновления и силы, помогающей каждой личности преодолеть власть и соблазны этики «общего уровня».

В качестве несомненной истины открывается Нехлюдову знание о том, «что все то страшное зло, которого он был свидетелем в тюрьмах и острогах, и спокойная самоуверенность тех, которые производили это зло, произошло только от того, что люди хотели делать невозможное дело: будучи злы, исправлять зло. Порочные люди хотели исправлять порочных людей и думали достигнуть этого механическим путем. Но из всего этого вышло только то, что нуждающиеся и корыстные люди, сделав себе профессию из этого мнимого наказания и исправления людей, сами развратились до последней степени и не переставая развращают и тех, которых мучают» (32, 442). К этому знанию, обретаемому после давно свершившегося отречения от своего «сословия», Нехлюдов логически подводится на протяжении всего романа. Его обращение к заповедям Нагорной проповеди закономерно и органично. Критическое прочтение Евангелия — результат той «духовной жизни», которая началась для героя после встречи с Масловой в суде. Финал романа — воспроизведение в максимально сжатой форме исповедальных страниц трактата «В чем моя вера?» и того нового «жизнепонимания», которое излагается в работе «Царство божие внутри вас». В первом трактате каждая из пяти заповедей, внезапно «открытых» Нехлюдовым, «очищается» Толстым от «искажений» веков, во втором — противопоставляется «этике» правительственного и церковного насилия. В тексте самого романа обращение Нехлюдова к Евангелию готовится и сценой богослужения, совершаемого для заключенных («кощунством и насмешкой» над заповедями Христа), и делом осужденных сектантов (толкующих эти заповеди не по общепринятым канонам), и судьбою Селенина, вернувшегося от неверия к вере «официальной» и «всем существом»

сознававшего, «что эта вера <...> была что-то совсем „не то“» (32, 283).

Тема «воскресения» в романе перестает быть, как известно, личной темой автобиографического героя Толстого. Нравственное прозрение Нехлюдова совершается в начале повествования. Дальнейшей задачей героя становится дискредитация всего общественного устройства и отрицание его. С темой «воскресения» писатель связывает вопрос об исторических судьбах народа, общества и человечества, что существенным образом отражается на художественной структуре романа: образом психологически развивающимся и стержневым в движении сюжета впервые в творчестве Толстого становится героиня из народа.

Психологическое развитие образа Масловой слагается в романе из двух противопоставленных друг другу процессов и в этом отношении находится в полном внутреннем единстве с принципом контрастного сопоставления, который в художественной структуре романа является ведущим. Жизнь Масловой на «воле» от первых шагов в господском доме с его соблазнами «сладости» до начальных месяцев ее пребывания в остроге — постепенное и закономерное «омертвление» души. Нравственная чистота, которая сохраняется в героине при всей глубине ее «падения», теряет способность быть силой активной и становится лишь источником духовно болезненных ощущений, возникающих всякий раз при воспоминании о том мире, «в котором она страдала и из которого ушла, не поняв и возненавидев его» (32, 167).

Но изображение социальной закономерности трагедии героини из народа — лишь одна из задач Толстого. Непонимание мира зла, восприятие общепринятых и узаконенных «норм» человеческих отношений как должных определяется писателем как «темнота незнания» (32, 304). Это понятие употребляется в романе в сцене вынесения Нехлюдовым нравственного приговора самому себе и связывается с его интеллектуальным прозрением.

В прямую зависимость от преодоления «темноты незнания» ставится в романе и движение к истине народного сознания. Нравственное воскресение Масловой, «оживление» ее души происходит в «неволе» — в остроге и на этапе в Сибирь. При этом самое «решительное и самое благотворное влияние» (32, 363) оказывают на нее политические ссыльные, о которых и в самом романе и в ряде публицистических работ 90-х гг. Толстой говорит как о «лучших людях» своего времени. Именно они возвращают Масловой веру в добро и в себя, перерождают ее «ненависть к миру» в желание понять его и противостоять всему, что не совпадает с нравственным чувством: «Она очень легко и без усилия поняла мотивы, руководившие этими людьми, и, как человек из народа, вполне сочувствовала им. Она поняла, что люди эти шли за народ <...> жертвовали своими преимуществами, свободой и жизнью за народ...» (32, 367). Духовное воскресение народа открыто связывается в романе с деятельностью «политических».

И в этом — нравственное оправдание революционной деятельности (при всем неприятии Толстым насильственных методов борьбы) как исторически закономерной формы социального протеста против «царствующего зла».

Нравственное всегда являлось для Толстого главной формой осмысления социального.[35] Подводя итоги развития русского демократического романа, «Воскресение» утверждает неизбежность народной революции, которая понимается Толстым как «революция сознания», приводящая к неприятию всех форм государственного и классового насилия. Эта тема становится ведущей в наследии писателя 900-х гг.

---

[35] См. об этом: *Купреянова Е. Н.* Эстетика Л. Н. Толстого, с. 89—98.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ[1]

[1] Сост. Ю. К. Бегунов. Курсивом выделены имена исследователей XIX—XX вв.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

том третий

Расцвет реализма

---

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом)
АН СССР*

Редактор издательства Е. А. Смирнова
Художник Л. А. Яценко
Технический редактор Н. Ф. Соколова
Корректоры О. И. Буркова, А. И. Кац
и Н. З. Петрова

Сдано в набор 14.07.81.
Подписано к печати 15.04.82. М-29119.
Формат 60×90[1]/16. Бумага типографская № 1.
Гарнитура обыкновенная. Печать высокая.
Печ. л. 55=55 усл. печ. л. Усл. кр.-отт. 56.
Уч.-изд. л. 62.02. Тираж 50000. Изд. № 7741.
Тип. зак. 553. Цена 4 р. 30 к.

Издательство «Наука», Ленинградское отделение
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, 1

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ «НАУКА»

ГОТОВИТСЯ К ВЫПУСКУ В СВЕТ

ЧЕТВЕРТЫЙ ТОМ «ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

Завершающий «Историю русской литературы» том посвящен исключительно разнохарактерной и пестрой литературе рубежа веков и первых двух десятилетий XX века. Сложность и противоречивость движения и развития литературы этого периода обусловила синтетический принцип построения тома: обзоры, выявляющие основные тенденции в развитии литературного процесса как такового, а также посвященные литературе отдельных периодов, сочетаются здесь с персональными главами.

Том открывается «Введением» и делится на три большие части: «Литература восьмидесятых годов», «Литература рубежа веков и периода революции 1905 года. Социалистический реализм», «Предоктябрьское десятилетие». Обзорные статьи содержат информацию о важнейших общественно-литературных тенденциях развития русской литературы рассматриваемого периода («Проза восьмидесятых годов», «Писатели-народники», «Поэзия восьмидесятых годов», «Реализм 1890—1907 годов», «Пролетарская поэзия», «Символизм», «Литература в годы реакции», «Реализм 1910-х годов», «Акмеизм», «Футуризм»).

В монографических главах во многом по-новому проанализировано творчество А. Чехова, В. Короленко, М. Горького, Л. Андреева, А. Куприна, И. Бунина, В. Брюсова, А. Блока, В. Маяковского.

Издание рассчитано на самые широкие круги читателей (специалистов, преподавателей вузов, студентов-филологов и т. д.).

Предполагаемый объем тома — 55 печатных листов.

**КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»
МОЖНО ПРЕДВАРИТЕЛЬНО ЗАКАЗАТЬ
В МАГАЗИНАХ КОНТОРЫ «АКАДЕМКНИГА»**

Для получения книг почтой заказы просим направлять по адресу:

117192 Москва, В-192, Мичуринский пр., 12.
Магазин «Книга — почтой» Центральной конторы «Академкнига»

197345 Ленинград, П-345, Петрозаводская ул., 7.
Магазин «Книга — почтой» Северо-Западной конторы «Академкнига»,

*или в ближайший магазин «Академкнига»,
имеющий отдел «Книга — почтой»:*

480091 **Алма-Ата,** ул. Фурманова, 91/97 («Книга — почтой»);
370005 **Баку,** ул. Джапаридзе, 13;
320005 **Днепропетровск,** пр. Гагарина, 24 («Книга— почтой»);
734001 **Душанбе,** пр. Ленина, 95 («Книга — почтой»);
375002 **Ереван,** ул. Туманяна, 31;
664033 **Иркутск,** ул. Лермонтова, 289;
252030 **Киев,** ул. Ленина, 42;
252030 **Киев,** ул. Пирогова, 2;
252142 **Киев,** пр. Вернадского, 79;
252030 **Киев,** ул. Пирогова, 4 («Книга — почтой»);
277012 **Кишинев,** пр. Ленина, 148 («Книга — почтой»);
343900 **Краматорск** Донецкой обл., ул. Марата, 1;
660049 **Красноярск,** пр. Мира, 84;
443002 **Куйбышев,** пр. Ленина, 2 («Книга — почтой»);
191104 **Ленинград,** Литейный пр., 57;
199164 **Ленинград,** Таможенный пер., 2;
199034 **Ленинград,** 9 линия, 16;
220012 **Минск,** Ленинский пр., 72 («Книга — почтой»);
103009 **Москва,** ул. Горького, 8;

117312 **Москва,** ул. Вавилова, 55/7;
630076 **Новосибирск,** Красный пр., 51;
630090 **Новосибирск,** Морской пр., 22 («Книга — почтой»);
142292 **Пущино** Московской обл., МР «В», 1;
620151 **Свердловск,** ул. Мамина-Сибиряка, 137 («Книга — почтой»);
700029 **Ташкент,** ул. Ленина, 73;
700100 **Ташкент,** ул. Шота Руставели, 43;
700187 **Ташкент,** ул. Дружбы народов, 6 («Книга — почтой»);
634050 **Томск,** наб. реки Ушайки, 18;
450059 **Уфа,** ул. Р. Зорге, 10 («Книга — почтой»);
50025 **Уфа,** Коммунистическая ул., 49;
720001 **Фрунзе,** бульвар Дзержинского, 42 («Книга — почтой»);
310078 **Харьков,** ул. Чернышевского, 87 («Книга — почтой»).